

Sara Marques Moreira

**“Hompesch Chez Moi”**

**O documentário como registo contra o esquecimento**

**MCA. 2016**

Projeto/Estágio para a obtenção do grau de Mestre  
em Comunicação Audiovisual

Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Professor Orientador: José Quinta Ferreira

Professor Co-orientador: Patrícia Nogueira



**agradecimentos** Agradeço ao Daniel Hompesch por, repentinamente, ter aparecido na casa da minha mãe e se ter disponibilizado a abrir o livro da sua última vida. A “melhor”, nas suas palavras.

À minha mãe, por ser a mais chata de todas as mães do mundo e por me amar incondicionalmente, sempre como se eu fosse a única pessoa que existe na sua vida. Ao meu pai, por todo o apoio e por me mostrar que tudo é possível, mesmo quando a vida nos prega rasteiras.

Ao Ismael, por me ter ouvido todos os dias a duvidar das minhas capacidades e, com todo o carinho, me ter levantado e motivado a conseguir mais e melhor.

À minha família, porque sempre acreditou que um dia conseguiria fazer um filme pelas minhas próprias mãos.

À equipa que me acompanhou – Manuel Martins, Pedro Balazeiro e Rúben Marques - em todo o processo. Sem eles, nenhuma imagem tinha ficado retida e este projeto não seria possível.

Aos meus amigos, por longos cafés e discussões que desbloquearam o impossível.

Aos meus orientadores e professores, que me transmitiram os conhecimentos necessários para crescer na área do cinema documental. Ao professor Quinta Ferreira, pela preocupação constante. À professora Patrícia Nogueira pelas dicas preciosas no momento certo. À professora Adriana Batista pela orientação essencial no campo teórico e ao interesse demonstrado pelo meu sucesso.



**palavras-chave** memória, esquecimento, lugares de memória, documentário, morte

**resumo**

Este ensaio explora a relação do cinema com a memória e o esquecimento, considerando que o documentário pode funcionar como um “lugar de memória”, conceito de Pierre Nora, e ter a capacidade de construir memórias e controlar as lembranças, através do registo fílmico de uma morte anunciada. Neste caso, o sujeito retratado é Daniel Hompesch, pintor belga a residir em Portugal, com um cancro incurável e já em fase terminal. O desenvolvimento teórico aprofunda as vertentes cognitiva e social da memória para as relacionar depois com o cinema documental, a partir da análise de filmes como *Lightning Over Water* (1980), de Nicholas Ray e Wim Wenders, e *No Home Movie* (2015), de Chantal Akerman. Este percurso culmina com a análise das escolhas no processo de realização do documentário *Hompesch Chez Moi*, como potencial criador de um novo lugar de memória, reafirmando o desejo de memória, pela ameaça de desaparecimento do personagem, e o poder do cinema contra o esquecimento.



**keywords** memory, forgetting, places of memory, documentary, death

**abstract** This essay explores the relation between cinema and memory/forgetting, considering that the documentary can work as a “place of memory”, concept defined by Pierre Nora, and has the capacity of constructing memories and controlling the remembrance through the filmic registration of a death foretold. In this case, the subject is Daniel Hompesch, a belgian painter living in Portugal with an incurable cancer and a terminally ill patient. The theoretical development deepens the cognitive and social aspects of memory and relate them with documentary film, from the analysis of movies such as *Lightning Over Water* (1980), by Nicholas Ray and Wim Wenders, and *No Home Movie* (2015), by Chantal Akerman. This course culminates with the analysis of *Hompesch Chez Moi* documentary's directing as a potential creator of a new “place of memory”, reaffirming the desire of memory, caused by the disappearance threat, and the power of film against forgetting.





# Índice

<b>1. Introdução</b>	<b>1</b>
<b>2. A morte e o documentário como “lugar de memória” - a memória na construção do luto e na construção do real</b>	<b>3</b>
2.1. <i>O conceito de memória numa perspetiva cognitiva e social</i>	3
2.1.1. Os diferentes modelos de memória	4
2.1.2. A recordação	5
2.2. <i>O documentário como “lugar de memória” na ótica de Pierre Nora</i>	8
2.2.1. Definição de documentário enquanto género audiovisual	9
2.2.2. Os “lugares de memória” nos documentários	10
<b>3. A época pós-moderna e a necessidade de registo para vencer fazer o luto da morte e construir o esquecimento e a lembrança</b>	<b>13</b>
3.1. <i>A urgência de registo no caso de “Lightning Over Water” e no de “No Home Movie”</i>	15
<b>4. O poder da imagem contra o esquecimento</b>	<b>19</b>
<b>5. “Hompesch Chez Moi”: reflexões sobre a morte, a memória e o esquecimento</b>	<b>21</b>
5.1. <i>Análise comparativa de três filmes que abordam a morte</i>	22
5.2. <i>Estrutura do documentário</i>	26
5.2.1. A realização a partir de quatro universos distintos	26
5.3. <i>Objetivos do realizador</i>	30
5.4. <i>Metodologia da realização</i>	31
5.4.1. O documentário como abordagem participativa e pessoal	31
5.4.2. Entrevista como meio de aproximação ao sujeito fílmico	34
<b>6. Conclusão</b>	<b>39</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>41</b>
<b>Anexo I – Cronograma de produção</b>	<b>45</b>
<b>Anexo II – Orçamento</b>	<b>47</b>
<b>Anexo III - Cedência de direitos de imagem</b>	<b>49</b>



## Lista de Figuras

- Figura 1 – Espaços vazios nos filmes *Hompesch Chez Moi* (2016), de Sara Marques , e *No Home Movie* (2015), de Chantal Akerman 26
- Figura 2 – Cenas de hospital dos filmes *Hompesch Chez Moi* (2016), de Sara Marques, e *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes 33
- Figura 3 – Figuras femininas nos filmes *Hompesch Chez Moi* (2016), de Sara Marques, e *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes 34
- Figura 4 – Espaços poéticos dos filmes *Hompesch Chez Moi* (2016), de Sara Marques, e *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes 34



# 1. Introdução

*"I remember that month of January in Tokyo – or rather I remember the images I filmed in that month of January in Tokyo. They have substituted themselves for my memory – they are my memory. I wonder how people remember things who don't film, don't photograph, don't tape? How has mankind managed to remember? I know – the Bible. The new bible will be the eternal magnetic tape of a time that will have to re-read itself constantly just to know it existed".*

Chris Marker

Daniel Hompesch, pintor belga, a residir em Portugal há mais de 20 anos, recebeu, em 2015, a notícia de um cancro incurável nos ossos. A sua rotina sofreu alterações, nomeadamente o lado artístico. Com consequências a nível físico, o cancro fez com que a criação das suas obras demorasse mais tempo, pela falta de capacidade e resistência para aguentar várias horas no atelier. No entanto, a relação amorosa que mantém com a sua companheira atual, mãe da realizadora deste filme, é o apoio que necessita para ultrapassar os piores momentos de um fim próximo.

Este ensaio descreve o processo de realização de *Hompesch Chez Moi* (2016), um documentário realizado no âmbito do projeto final do Mestrado em Comunicação Audiovisual, na especialização em Fotografia e Cinema Documental, pela Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. O filme reflete sobre os conceitos de vida e morte, através de um olhar pessoal e intimista, e tenta perceber como é que o conhecimento de um tempo de vida limitado pode afetar o quotidiano do doente. A taxa de mortalidade por tumores malignos continua a aumentar em Portugal, estando, em 2014, fixada nos 251 casos por cada 100 mil habitantes, o que torna este um assunto relevante a abordar e a discutir publicamente.

Os conceitos de memória, lembrança e esquecimento serviram de base para a busca de um objetivo maior: criar uma memória pessoal, através da criação de um documentário, que acabasse por se transformar numa memória coletiva deste pintor.

*Hompesch Chez Moi* levanta algumas questões, nomeadamente sobre o poder da imagem na construção de uma memória e na construção do esquecimento. Estando Daniel Hompesch numa fase terminal, torna-se urgente o registo da sua vida, de forma que o seu desaparecimento, a sua morte, não signifique o desaparecimento da sua memória.

Será o documentário uma ferramenta de apoio à construção da memória? Pode este resultar na criação de uma memória coletiva? E poderá este perpetuar a existência de uma pessoa depois da sua morte?

Para responder a estas questões, é essencial debruçar a investigação sobre os conceitos da memória e sobre a construção da recordação, da lembrança. Assim, o primeiro capítulo – “A morte e o documentário como “lugar de memória” – a memória na construção do luto e na construção do real” -, contextualiza e apresenta o conceito de memória a partir de diferentes autores, nomeadamente a partir de *Matéria e Memória*, de Henri Bergson, e Maurice Halbwachs. Ainda dentro deste capítulo, na secção “O documentário como ‘lugar de memória’ na ótica de Pierre Nora”, é estudada a ligação da memória com o cinema documental e de que forma é que a criação de documentários se pode encaixar no conceito de “lugares de memória”, cunhados por Pierre Nora como fundamentais para a perpetuação de uma memória no seio de uma comunidade.

No segundo capítulo - A época pós-moderna e a necessidade de registo para vencer o luto da morte e construir o esquecimento e a lembrança -, o ensaio foca-se na teoria de Andreas Huyssen, em *Seduzidos pela Memória*, que aborda a crescente musealização da sociedade e a ânsia do arquivo e como é que esta pode contribuir para a proliferação de documentários. Para aprofundar o argumento de Huyssen, recorre-se ainda à análise de dois filmes: *Lightning Over Water* (1980), de Wim Wenders e Nicholas Ray, e *No Home Movie* (2015), de Chantall Akerman.

Na segunda parte do ensaio, é descrito o processo de realização do documentário *Hompesch Chez Moi* e a justificação de algumas das escolhas, como são o caso do documentário participativo e a entrevista como método de aproximação ao sujeito fílmico.

## **2. A morte e o documentário como “lugar de memória” - a memória na construção do luto e na construção do real**

### **2.1. O conceito de memória numa perspectiva cognitiva e social**

Para que serve a memória? De que forma podemos ter uma consciência sem memória? Só os eventos da nossa vida que guardamos, assimilamos e tornamos definitivos no nosso percurso nos permitem construir uma identidade coerente e decidir quais as decisões a tomar no presente. O dispositivo fílmico é um dos suportes que podemos adotar no momento de criar memórias. É um auxiliar de construção e assimilação. Mas a esse assunto regressaremos mais à frente. Neste capítulo será essencial perceber os mecanismos da memória numa perspectiva cognitiva e social, a sua função enquanto mediadora dos processos mentais.

Interessa perceber, primeiramente, o conceito de memória e a sua relação com a inteligência e a aprendizagem. Numa definição muito simplista, atribui-se à memória o ato de lembrar o passado, fazer a ligação a algo que já se passou num tempo anterior. O termo é oriundo do grego *mnemis* e do adjetivo latino *memoria*, que significa aquele que se recorda ou lembra. Para os gregos, a memória estava relacionada com a deusa Mnemosyne, mãe das Musas que protegem as artes e a história. No entanto, muitos outros significados se podem retirar do termo “memória”, dependendo da perspectiva teórica e disciplinar, dependendo também se a assumimos como um processo individual ou interrelacionado com o contexto onde ocorre o ato de recordar. Se a neurobiologia se ocupa de perceber o processo neurológico que é responsável pela memória, a filosofia e a psicologia debruçaram-se sobre a nossa capacidade de lembrar. Ao longo do tempo foram desenvolvidos modelos teóricos capazes de explicar o funcionamento da memória como um sistema dinâmico de codificação e recuperação de informações, e não apenas como um mero depósito de conhecimento, como era interpretado no início das investigações relacionadas com o tema.

John Locke definiu a memória como o poder da mente “reviver percepções, que já tivemos, com a percepção adicional anexada que já as vivemos” (Locke, 1841, p.85). William Brewer vai no mesmo sentido, definindo os episódios de memória como “um reviver da experiência fenomenológica do indivíduo relativa a um momento específico no seu passado, acompanhado por uma crença de que o episódio relembrado foi pessoalmente experienciado pelo indivíduo no passado” (Brewer, 1996, p.60-61). Já aqui, o lado dinâmico da memória estava patente. Tanto Locke como Brewer acreditavam que os episódios do passado atravessavam o presente de forma diferente de quando foram assimilados.

### 2.1.1. Os diferentes modelos de memória

As teorias relativas à memória começaram por se centrar em categorizar os diferentes tipos de sistemas mnésicos. O Modelo Espacial compreende a memória segundo a perspetiva do Processamento da Informação, dividindo-a em três armazenadores: a memória sensorial, a memória a curto prazo e a memória a longo prazo (Neufeld & Stein, 2001). A memória sensorial é responsável pelo processamento dos estímulos que chegam do meio externo. Os dados dessa memória sensorial são depois analisados e o que é processado é transferido para um armazenador denominado memória de curto prazo, que tem uma “capacidade limitada e intervalo curto de armazenamento” (Neufeld & Stein, 2001, p.54).

Apesar de o modelo dos três armazenadores ainda fazer sentido, uma das críticas apontadas por estudos mais atuais é a sua fórmula demasiado simplificada e a noção de limitação da memória a curto prazo.

Posteriormente, Tulving (1982) elaborou o Modelo de Especificidade de Codificação, que divide a memória em dois grupos: semântica e episódica. A primeira diz respeito ao depósito de longa duração dos termos linguísticos, os seus significados, as relações entre eles e as regras de operação dos mesmos. A memória episódica é, por outro lado, a memória de eventos, tendo um carácter autobiográfico, como é o caso do facto de sabermos que em determinado dia vimos a estreia de um determinado filme, por exemplo. Este modelo assume que o contexto faz parte do processo de memorização, isto é, “a memória depende tanto da informação dentro do traço da memória advindo do processo de aprendizagem, quanto da informação disponível no meio ambiente da recuperação” (Neufeld & Stein, 2001, p.56).

Outro tipo de nomenclatura foi adotada por Henri Bergson (1851-1941). O autor distinguiu os conceitos de “memória-hábito” e “memória espontânea”, no seu livro *Matéria e Memória* (1896). Para o autor, o segundo tipo de memória corresponde a uma “memória pura”, que contém a totalidade do passado. A memória espontânea é, portanto, uma memória episódica, isto é, diz respeito a uma situação específica, com uma data específica, e que dura mais ou menos, consoante a vamos preservando ou a vamos chamado ao presente. Esta surge em comparação com a “memória-hábito”, um tipo de memória que nos compele para a ação, a memória utilizada para o acionar dos mecanismos motores de um ser humano. A memória-hábito inibe a memória espontânea, uma vez que está sempre em constante trabalho para nos permitir levar a cabo ações que dependem dela.

“Constantemente inibida pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensório-motor de um sistema estendido entre a perceção e a ação, essa memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a



impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens” (Bergson, 1999, p.107).

Já Charlie Dunbar Broad, no seu livro *The Mind and Its Place in Nature* (1925), definiu a memória espontânea e a memória proposicional. Entre as duas abordagens, há diferenças no que toca à sistematização da memória. A memória proposicional relaciona-se com a memória semântica, o vasto “armazém” onde guardamos o conhecimento sobre o mundo, de que é exemplo sabermos que Luís XIV foi rei de França. A memória espontânea é a “recollective memory”, também apelidada de memória pessoal ou memória direta, sendo aquela que diz respeito aos eventos experienciados, como é o caso de nos lembrarmos do almoço do dia anterior.

No caso da Teoria dos Esquemas, a memória é interpretada como construtivista. Bartlett (1932) defendeu que a nossa memória não recorda as informações de forma neutra, estando intrinsecamente ligada ao significado que atribuímos a essas informações. “Na busca constante de entender o que vemos, ouvimos e sentimos, a nossa memória incorporaria o entendimento do que fazemos destas informações, extraindo o significado que atribuímos às mesmas, reestruturando-a de forma coerente” (Neufeld & Stein, 2001, p.55). Também neste caso, o pressuposto de que a memória específica dos eventos não existia, apenas o entendimento e a interpretação individual dos mesmos fez com que esta teoria fosse alvo de críticas, tendo sido provado que tal facto não se passava (Alba & Hasher, 1983).

Em todos os casos, no entanto, uma experiência passada é requisito obrigatório para estas memórias serem assimiladas, ou seja, a memória relaciona-se com o conceito de tempo, visto que é preciso ter passado tempo, o evento rememorado fazer parte do passado, para que se formem estes tipos de memória.

### **2.1.2. A recordação**

No que respeita à maneira como estas memórias são depois lembradas, as opiniões divergem mais uma vez. O ato de lembrar significa a capacidade que o ser humano apresenta para pensar em eventos e experiências passados, através de vestígios, de lembranças, recordações. Há dois processos envolvidos na recuperação de informações armazenadas: recordação e reconhecimento. Na recordação, foram identificados dois estágios: a busca ou a recordação, e a decisão ou reconhecimento baseado na informação recuperada. No caso do reconhecimento, o sujeito teria apenas que reconhecer, ou seja, escolher uma das opções apresentadas numa determinada situação. Esta diferença, de acordo com Neufeld e Stein, “justificaria os resultados dos estudos que apontam para uma maior facilidade de nos lembrarmos de eventos por reconhecimento do que por recordação” (2001, p.59). No entanto, este modelo ainda não tem em consideração o contexto como um fator relevante no ato de

recordar. Tulving (1928) defendia que o contexto afetava da mesma forma a recordação e o reconhecimento, mas Baddeley (1982) propôs dois contextos distintos: intrínseco e extrínseco, defendendo que a recordação era afetada por ambos os contextos, sendo que o reconhecimento era apenas afetada pelo primeiro.

Em suma, o contexto em que ocorre a lembrança pode também contribuir para a maneira como esta nos surge. O espaço onde nos situámos quando nos lembramos, pode também provocar alterações na nossa lembrança. Cada vez que o processo de lembrar ocorre, o momento em que ocorre terá influência na maneira como o passado ressurge no presente.

Como defendem McClelland e Rumelhart:

We see the traces laid down by the processing of each input as contributing to the composite, superimposed memory representation. Each time a stimulus is processed, it gives rise to a slightly different memory trace - either because the item itself is different or because it occurs in a different context that conditions its representation - the traces are not kept separate. Each trace contributes to the composite, but the characteristics of particular experiences tend nevertheless to be preserved, at least until they are overridden by canceling characteristics of other traces. Also, the traces of one stimulus pattern can coexist with the traces of other stimuli, within the same composite memory trace. (1986, p.193).

Tais análises permitem-nos perceber que, se as memórias não são imagens mentais fixas e permanentemente armazenadas na mente ou no cérebro, isso quer dizer que a memória individual pode não ser apenas individual no momento de nos recordarmos de algum evento. Quer isto dizer que há uma intervenção da comunidade onde nos inserimos, como defendia Maurice Halbwachs (1925).

No seguimento da sociologia durkheimniana, que acreditava na existência de relações dinâmicas entre as classificações sociais e as mentais, Maurice Halbwachs defendeu que a memória, por mais pessoal que seja, tem como base uma construção social. As ideias de Halbwachs surgem numa altura em que a problemática da memória passa a integrar os estudos sociais.

Na sua obra *Les cadres sociaux de la mémoire* (1990), Halbwachs defende que as memórias são "convenções" sociais, são quadros sociais da memória. Para o autor, o passado é reconstruído sistematicamente ao longo do tempo, isto é, as memórias são renovadas em diferentes momentos da vida de um ser humano, condicionadas pelas relações que os indivíduos estabelecem entre si, construídas através de elementos simbólicos comuns. As lembranças do passado, de acordo com o autor, só existem porque foram constituídas em relação a um conjunto de noções e convenções comuns presentes em grupos, lugares, datas, palavras e formas de linguagem. Precisamos sempre da memória dos outros para confirmar as nossas recordações e para as legitimar.

Segundo Halbwachs, uma memória pode permanecer abstrata ou pode transformar-se em imagem e permanecer assim, tornando-se lembrança viva. O resultado depende da ausência ou presença dos outros que compõem o grupo de referência – o grupo que o indivíduo integra e com o qual estabelece uma comunidade de pensamentos comuns. Ora, quer isto dizer que a vitalidade das relações sociais dá vitalidade às imagens que constituem a lembrança. Assim, concluímos que a lembrança é sempre um processo coletivo e está inserida num contexto social preciso.

No prefácio da sua obra *Les cadres sociaux de la mémoire* (1990), o pensamento defendido fica bem claro:

Certo, a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrónica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em linguagem. (Halbwachs, 1990, p.14).

No que toca às lembranças, estas ganham consistência na nossa memória através da existência de uma comunidade afetiva, sendo o esquecimento evitado por estas ligações. De acordo com o autor, “esquecer um período da sua vida é perder contacto com aqueles que então nos rodearam” (Halbwachs, 1990, p.32).

Ligados à lembrança estão, assim, dois conceitos: o de reconhecimento e o de reconstrução. O primeiro diz respeito ao facto de termos vivido determinado acontecimento, o segundo significa que quando resgatamos determinada lembrança, esta surge condicionada pelas nossas preocupações e interesses atuais, não sendo uma repetição linear da vivência do passado.

Assim, afirma o autor, que “frequentemente, é verdade, tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida”. (Halbwachs, 1990, p.28).

Para Halbwachs, a memória é assim resultado de interações sociais e delas depende para existir. No entanto, está localizada no oposto do que é a história. A história, de acordo com o autor, começaria onde a memória acaba, quando esta não funciona mais como um suporte num grupo. Quer isto dizer que, quando um grupo se extingue ou desaparece, as suas memórias perdem-se no tempo e no espaço. A única forma de prevenir que isso aconteça seria recorrer a um suporte exterior que tivesse a capacidade de fixar essa memória.

## 2.2. O documentário como “lugar de memória” na ótica de Pierre Nora

A aceleração da história, característica das últimas décadas dos séculos XX e início do século XXI, e definida por Pierre Nora como “uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma rutura de equilíbrio” (1993, p.7), torna cada vez mais urgente a preservação de uma memória de um tempo que passa cada vez mais rápido, através do registo, dos arquivos, da história. É a partir deste contexto que Pierre Nora desenvolve o conceito de “lugar de memória”. É objetivo do autor analisar de que forma, em que ambientes, através de que dispositivos, suportes ou representações, podem estas memórias subsistir, serem perpétuas.

No início da sua reflexão, o autor aponta as diferenças entre memória e história. Para Nora, a memória é um fenómeno privado, que exige uma vivência e um grupo vivo para que se vá perpetuando:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (Nora, 1993, p.9).

Por outro lado, a história é a reconstrução do que já não existe mais, à semelhança do que defende Maurice Halbwachs na sua obra *Memória Coletiva* (1968). Para o autor, a condição necessária para que exista memória é a existência de um grupo que a carregue, sendo que a história surge apenas quando o último membro desse grupo desaparece. A história, na perspetiva de Nora, é também apenas uma “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe” (1993, p.9).

A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (Nora, 1993, p.9).

Apesar de terem os limites conceituais bem definidos, história e memória cruzam-se e complementam-se, dando origem à ideia de “lugar de memória”, localizados na encruzilhada de dois movimentos: um movimento puramente historiográfico, correspondente ao retorno

reflexivo da história sobre si mesma; e um movimento histórico, que corresponde ao fim de uma memória.

Ou seja, o "lugar de memória" não é apenas memória, porque não é mais vivida, tendo existido uma rutura com o tempo, e não é somente história porque contém vestígios de memória. Localiza-se, portanto, no momento em que a memória desaparece e aparece uma história reconstituída. "Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais" (Nora, 1993, p.13).

No seu estudo, Pierre Nora define três aceções de lugar de memória: os "lugares materiais", onde se encaixam os suportes físicos capazes de abrigar a memória social; os "lugares funcionais", cuja função é transmitir as memórias; e os "lugares simbólicos", onde essa memória se expressa. No primeiro caso, as bibliotecas, os arquivos, os museus são exemplos. As autobiografias, associações e instituições são exemplos de "lugares funcionais", sendo que os "lugares simbólicos" são os locais onde celebramos determinadas datas ou aniversários, são espaços físicos emblemáticos para uma determinada comunidade.

Em suma, os "lugares de memória" de Pierre Nora só adquirem sentido se se tratar de uma "representação coletiva", que têm por objetivo "bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial" (1993, p.22).

A partir desta análise, coloca-se uma questão: será o documentário um "lugar de memória"? Para responder, será necessário um revisitar do conceito de documentário.

### **2.2.1. Definição de documentário enquanto género audiovisual**

O conceito de documentário surge, pela primeira vez, a propósito do filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty. A crítica à obra, escrita por John Grierson, marca o cunho do termo: "Of course Moana, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value" (Grierson, 1926, p.25)

A partir deste pequeno excerto, é possível perceber que o documentário recorre à realidade como matéria-prima para a criação. No entanto, não é apenas uma reprodução fiel e pura da realidade, mas sim o apresentar de um ponto de vista de um determinado indivíduo, grupo ou instituição em relação ao mundo em que vivemos. "They take up the issues from a particular point of view; they represent one way of seeing, and valuing or assessing, their subject. As such they become one voice amongst the many voices in an arena of social debate and contestation". (Nichols, 2001, p.80).

Ora, quer isto dizer que há tantas maneiras de abordar o real quantos pontos de vista existem no mundo e quantas histórias estão por ser contadas, tornando a definição de documentário

cada vez menos acessível. Há um “poliformismo” estilístico, que João Moreira Salles apontava ao documentário, que é cada vez mais complexo, existindo cada vez mais abordagens originais ao real.

Assim, alguns teóricos passaram a fazer o conceito depender da intenção do realizador. Para Fernão Pessoa Ramos, o documentário é definido pela intenção do autor ao produzi-lo, apesar de o seu conteúdo ter que dizer respeito a uma realidade.

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (Ramos, 2008, p.22).

Podemos daqui concluir que os documentários são capazes de representar questões relacionados com o mundo que habitamos, apesar de a sua forma poder assumir diferentes contornos, diferentes perspetivas, não sendo uma réplica da realidade, mas socorrendo-se de materiais reais para a sua abordagem.

Voltando ao conceito de “lugar de memória” de Pierre Nora, podemos confirmar que para o ser, qualquer objeto deve ter como intenção cristalizar algo da memória coletiva. Será o documentário capaz de o fazer?

De acordo com Michael Pollak, o filme pode servir como instrumento para enquadrar memórias, sejam elas individuais ou coletivas, de reconstruir eventos ou registar a imagem, o som e emoções de algo que já passou:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. (Pollak, 1989, p.9).

Confirmada a capacidade do filme como ferramenta para conservar memórias, é necessário regressar ao conceito de “lugar de memória” de Pierre Nora para avaliar a capacidade do documentário de se encaixar nessa ideia.

### **2.2.2. Os “lugares de memória” nos documentários**

De acordo com Nora, os “lugares de memória” desempenham dois movimentos para garantir a cristalização de um momento: o puramente historiográfico e o propriamente histórico.

O realizador Claude Lanzmann, no seu documentário *Shoah* (1985) regressa a um período da história já muito explorado: o do Holocausto. Através de testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração, o cineasta aborda a vida naqueles locais, assim como o regime

nazi de Hitler. Outros filmes, como é o caso de *Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzman, *The Act of Killing* (2012), de Joshua Oppenheimer, *Hiroshima mon Amour* (1959), de Alain Resnais, utilizam o mesmo método para aprofundarem determinados momentos históricos. Assiste-se, assim, a um retorno reflexivo da história, a partir da sua reinterpretação por testemunhos pessoais.

Seguidamente, é necessário identificar o movimento "propriamente histórico" no cinema documental, isto é, a preservação de uma memória que passa a "viver sob o olhar de uma história reconstituída". A maioria dos filmes funcionam como uma tentativa de perpetuar uma memória. Veja-se o exemplo do documentário *A Minha Aldeia Já Não Mora Aqui* (2006), de Catarina Mourão. A realizadora portuguesa esteve durante seis anos a filmar o quotidiano da Aldeia da Luz, entretanto submersa pela construção da Barragem do Alqueva, de forma a preservar o que foi aquela aldeia, cujos habitantes foram realojados numa aldeia-réplica.

Sem as imagens de Catarina Mourão já não se teria acesso à Aldeia da Luz, em Serpa. Perdia-se um espaço português e com ele se perdiam as suas memórias, apesar de ainda existir um grupo responsável por carregar as suas lembranças. No entanto, no momento em que esse grupo desaparecer por completo, permanece o filme da realizadora portuguesa para lembrar que, por baixo das águas do Alqueva está um pedaço de terra anteriormente habitado. Há, assim, uma tentativa de preservar, através de um suporte físico, as memórias daquela comunidade.

A partir destas considerações, é possível reconhecer que o documentário pode funcionar como um "lugar de memória", sendo um instrumento fundamental para a "cristalização" da memória social. Apesar de não ser um retrato fiel da realidade, mas antes uma representação da mesma, o documentário serve para preservar, conservar, registar e arquivar algo que pertence apenas a um grupo, mas passa a fazer parte do mundo. Evita-se assim o esquecimento de uma determinada memória e garante-se que o desaparecimento da comunidade que a carrega não significará o seu desaparecimento. Para este ensaio, este conceito assume um papel fundamental, já que é objetivo criar um "lugar de memória", por ameaça do desaparecimento, da morte, da figura principal de um grupo. É precisamente na construção da futura ausência e da presença no futuro que este trabalho se insere, sendo essencial perceber de que forma os mecanismos da memória funcionam, de forma a inscrever o documentário numa comunidade e estender a dimensão temporal da existência de Daniel Hompesch, ainda que a sua existência física chegue a um término.





### **3. A época pós-moderna e a necessidade de registo para vencer o luto da morte e construir o esquecimento e a lembrança**

A memória é o corpo que conserva, de forma verosímil, as ideias e ações que constituem o mais basilar fundamento da nossa personalidade. A memória serve para costurar uma manta coesa para a nossa vida. Na sua mais complexa arquitetura, a memória coloca em constante diálogo as representações internas e sociais de um determinado acontecimento, personagem ou lugar. Por isso mesmo, Andreas Huyssen (2000) identifica uma obsessão pela memória a partir da década de 1970, na Europa e nos Estados Unidos. Assiste-se a um “boom das modas retro e dos utensílios retro, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmara de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com as suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão” (Huyssen, 2000, p.14).

De acordo com o autor, não há dúvida que há uma necessidade da sociedade em recorrer ao passado e relembrá-lo sempre que possível. Há “um aumento explosivo da memória” (2000, p.18), que pretende a “recordação total” (2000, p.15), acompanhada por “um medo, um terror mesmo, do esquecimento” (2000, p.19). Huyssen justifica este comportamento completamente voltado para o passado e comprometido com o arquivo com a reconfiguração da sociedade contemporânea.

Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global (Huyssen, 2000, p.25).

A aceleração da história e a nova maneira de consumir informação, assim como a maneira como a sociedade encara a temporalidade do seu quotidiano faz despoletar a uma ansiedade de registar a totalidade, de forma a prevenir que a mudança, cada vez mais rápida e indigente, acabe por apagar os rastros e vestígios do passado. O objetivo, na perspetiva de Huyssen, é desacelerar a velocidade “da vida pós-moderna” com estratégias de memória, sendo estas estratégias apenas um efeito colateral deste encurtamento do horizonte temporal. “Precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e

o desaparecimento" (2000, p.28), sendo, por isso, necessário, recorrer a ferramentas que ajudem nessa tarefa.

Nas suas reflexões, que levaram à compilação de *O Cinema – Ensaio* (1985), André Bazin defendia um pensamento semelhante ao de Huyssen, verificando que existe uma "necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma" (1991, p.20). Há ainda pontos de convergência no pensamento de Andreas Huyssen e de Pierre Nora, citado no capítulo anterior. Também Nora defende que, desde há 25 anos, se verifica "um momento de memória" (2009, p.8) e apresenta duas razões principais para esse fenómeno: a aceleração da história e a democratização da história. Tal como Huyssen, o autor Pierre Nora identifica um receio da sociedade pela mudança e pelo futuro, que provoca um sentimento de obrigação de lembrança de um passado que corre a uma velocidade incontável e que só é possível de permanecer através da documentação e da construção de arquivo:

Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio. À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história (Nora, 1993, p.15).

Ora, para existir arquivo conclui-se que é preciso existir um desejo que sustente esse trabalho, como o é a ameaça do esquecimento, do apagamento, da pulsão da morte, sendo esta última uma das mais fortes razões para a ânsia de registo e documentação. Como afirma Jacques Derrida, o arquivo não existiria sem a "finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalcado" (2001, p.32). Apenas a memória e a criação de ferramentas que sustentem a recordação ao longo do tempo, como são os documentários, tornam possível negar a morte, arriscar a imortalidade. Na opinião de Louis-Vicent Thomas, "a criança que nasce leva em si uma promessa de morte, já um morto em potencial; mas a pessoa que falece pode esperar sobreviver na memória" (1983, p.7). As imagens podem ser o meio de transmissão dessa memória, já que beneficiam de uma intemporalidade que lhes permite carregar memória por diferentes gerações. Veja-se o exemplo das fotografias colocadas nas campas dos cemitérios. Permanecem cravadas na pedra por anos, numa tentativa de nunca apagar a presença da pessoa em causa do mundo terreno. A representação imagética funciona assim como uma ferramenta de apoio ao luto, preenchendo o vazio deixado pelo desaparecimento físico de alguém. No seu ensaio *Fotografía y memoria: La escena ausente* (2004), Marisa Strelczenia analisa a série de imagens *Arqueología de la Ausencia*, de Lucila Quieto, e defende que "a categoria fundadora da imagem não é a

necessidade de figurar ou imitar algo que existe, mas sim a necessidade de prolongar o contato, a proximidade, o desejo de que o vínculo persista. Inclusive e fundamentalmente quando o adeus é definitivo” (2004, p.1). Assim, é possível afirmar, tal como defende Miguel Augusto Pinto Soares, que “as imagens são um meio de afirmação da individualidade diante do perecimento, da decomposição e do esquecimento. A perturbação, o trauma da morte, gera a consciência do acontecimento futuro e irremediável que é o fato de morrer” (2007, p.40).

Tais atos de luta contra a ausência refletem-se também no campo do cinema documental. Uma lista infindável de documentários são realizados com o propósito apenas de criar uma memória de determinado acontecimento ou pessoa. Outros servem-se das memórias para revisitar o passado e torná-lo presente, uma memória ativa em determinado grupo que, por diversas razões, já pouco alimentava a lembrança desse mesmo passado.

Neste ensaio, os documentários realizados no momento que precede a morte, mas com a consciência de que esta está próxima, são o cerne da investigação, tornando o registo ainda mais urgente e desesperado. Não se fala, assim, da reelaboração de conceitos históricos ou de eventos históricos, mas antes a criação de uma memória que tem origem em diferentes maneiras de apropriação e percepção do real. Há, assim, uma produção de conhecimento histórico fora do campo científico da História, mas igualmente aceite na sociedade contemporânea.

### **3.1. A urgência de registo no caso de “Lightning Over Water” e no de “No Home Movie”**

Os dois filmes escolhidos para concretizar a teoria de Pierre Nora (1984) e Andreas Huyssen (2000) aplicada aos documentários são *Nick’s Movie/Lightning Over Water* (1980), de Nicholas Ray e Wim Wenders, e *No Home Movie* (2015), de Chantal Akerman. Em ambos os casos, há uma tentativa de perpetuar a presença de uma pessoa por ameaça do seu desaparecimento, provocado pela morte. No primeiro caso, é objetivo documentar/cristalizar os últimos momentos de Nicholas Ray, artista, e no segundo caso, o objetivo é perpetuar a memória da mãe de Akerman, Natalia. A sua escolha prende-se precisamente por as duas obras terem sido realizadas na mesma altura da vida das suas personagens e por se enquadrarem naquilo que Pierre Nora designou por “lugares de memória”.

De acordo com Nora, os “lugares de memória” desempenham dois movimentos para garantir a cristalização de um momento: o puramente historiográfico e o propriamente histórico.

Ora, em *No Home Movie*, a realizadora Chantal Akerman regressa a um período da história já sobejamente explorado: o do Holocausto. Através do testemunho da sua mãe, Akerman

regressa ao estilo de vida dos judeus na época da Segunda Guerra Mundial e à experiência nos campos de concentração nazis. No documentário, a realizadora intenta um tributo à sua mãe, Natalia, uma imigrante polaca e sobrevivente de Auschwitz, numa altura final da sua vida. Com um formato semelhante aos vídeos de família, Akerman documenta os momentos quotidianos da vida da sua mãe, recorrendo a conversas na cozinha para relembrar os momentos mais trágicos da vida em Auschwitz enquanto prisioneira. Há uma atmosfera de morte iminente à qual assistimos à medida que o estado de saúde da sua mãe se vai degradando, que torna o registo e documentação de Chantal Akerman urgente. A realizadora vai escavando o passado da sua mãe, ao mesmo tempo que apresenta planos de natureza, significativos da sua distância da figura maternal, que passa os seus dias confinada à casa retratada.

Além de ter sido filmado antes da morte da sua mãe, o filme foi também o último da carreira de Chantal Akerman, que se suicidou uns meses depois da estreia do documentário. Tal como já desenvolvido teoricamente acima, a mortalidade e a rápida passagem do tempo foram também fatores para a artista decidir criar esta obra. Patrícia Rebello da Silva, assim como André Bazin, confirma esta importância da imagem para a perpetuação dos seres: "A pós-modernidade revela a morte não apenas como um momento de síntese, mas um momento onde a síntese repercute na urgência do registro do momento-já, revelando-se como a única saída possível" (2004, p.171). Bazin aborda o tema da morte e afirma-a como "a vitória do tempo" (1991, p.19), defendendo que "o que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à margem do real, dotado de destino temporal autónomo" (1991, p.20).

Regressando também ao pensamento de Andreas Huyssen, o autor justifica a necessidade de preservar o passado como uma proteção contra o medo do esquecimento, provocado pela rápida velocidade da passagem do tempo neste mundo saturado de tecnologias da informação. Há uma tentativa de prolongar o tempo, esticá-lo, de forma a contrariar o normal ritmo do quotidiano: "Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e assim nos voltamos para a memória em busca de conforto" (Huyssen, 2000, p.32)

Outros filmes, tal como *No Home Movie*, utilizam o mesmo método para aprofundarem determinados momentos históricos. Assiste-se, assim, a um retorno reflexivo da história, a partir da sua reinterpretação pelo testemunho pessoal de Natalia, correspondente ao movimento "puramente historiográfico" apontado por Nora.

Seguidamente, é necessário identificar o movimento "propriamente histórico" do cinema documental, isto é, a preservação de uma memória que passa a "viver sob o olhar de uma história reconstituída" (1993, p.12).

Neste ponto, *Nick's Movie/Lightning Over Water* pode ser um bom exemplo. Apesar de todos os filmes funcionarem como uma tentativa de perpetuar a memória, Nicholas Ray tinha com objetivo principal a documentação dos seus últimos momentos de vida. Para isso, convida Wim Wenders para a realização de um filme: *Lightning Over Water*. Trata-se de um filme que leva aos limites a fronteira entre ficção e documentário. A ideia surge numa conversa telefónica entre os dois realizadores, como Wim Wenders conta no início do filme. Na verdade, nessa conversa surge apenas a ideia de Wim Wenders ir até Nova Iorque. Já na casa de Nicholas Ray, conversam sobre o filme *Lightning Over Water*, a ser feito pelos dois, sendo *Nick's Movie* transformado num filme sobre o processo de criação cinematográfica, que Ray gostaria de fazer antes de morrer.

O argumento incidiu sobre um artista, diagnosticado com cancro, nos últimos dias da sua vida. A personagem principal seria Nicholas Ray, que se escondia assim por trás do seu papel, quando, na verdade, estaria a falar da sua situação real. Falavam de um "homem que quer se reencontrar antes de morrer, reencontrar a sua autoestima" (Ray lê estas palavras a Wenders, quando lê a sinopse do filme).

O filme foi rodado durante duas semanas, entre março e abril de 1979, sendo a última cena filmada já no hospital. Nicholas Ray morre em junho, de um ataque cardíaco, altura em que o filme continua por editar. A intermitência da morte faz com que esta experiência seja a única forma de representação possível. "Ray está morrendo – e em um mundo que não cria memórias, a única forma de construir uma identidade é a partir da matéria dada no instante presente" (Da Silva, 2004, p.155).

Além de todos os elementos da equipa de realização de *Lightning Over Water*, existe ainda um outro elemento que se coloca à parte: Tom Farrel, o último assistente de edição de Nicholas Ray, que começou a registar o quotidiano do artista com uma câmara de vídeo. As imagens acabam por incorporar a edição final do filme *Nick's Movie*, transformando Wenders e Ray em personagens, que nem são as personagens de *Lightning Over Water* nem os realizadores de *Nick's Movie*.

A incorporação do registo vídeo permite ao espectador acabar com a ilusão do que é ficção e o que é realidade, visto que é confrontado com o que está por trás da câmara: uma equipa e o dispositivo cinematográfico.

O filme passa assim a ser uma disputa entre os dois suportes: vídeo e cinema. Como diz Patrícia Rebello da Silva, "um complementa o outro, um dilacera o outro, um expõe o outro, e assim, enquanto espectadores, somos sempre surpreendidos por uma 'sombra'" (2004, p.159).

Um dos momentos máximos desta tentativa é possível observar quando Wim Wenders está a filmar no hospital, onde Ray está internado com problemas graves de saúde, já em fase terminal. Aqui, dá-se a quebra da grande barreira entre o documentário e a ficção. O realizador

opta por gravar uma cena baseada na peça “Rei Lear”, de William Shakespeare. Num plano de seis minutos, sem cortes, Ray aparece deitado numa cama de hospital, Wenders sentado ao seu lado. Ray começa a sentir fortes dores, enjoos, má disposição e revela que tem que parar as filmagens. Wenders abdica da voz de comando e pede-lhe que diga “Corta” para a câmara. Nicholas Ray fica surpreendido com o pedido do amigo, mas aceita. Esta foi a última cena de Ray, sendo que o realizador viria a falecer duas semanas depois.

Esta atitude de Tom Farrel, que não estava prevista por Wim Wenders, que não incluiu as imagens na primeira versão do filme, é, de acordo com Fredric Jameson, um sintoma da cultura pós-moderna, que apresenta uma necessidade compulsiva de registo, através da acumulação de imagens e informações. O objetivo primordial é o da criação de memórias, que impeçam o esquecimento. O vídeo começou a ser visto como uma ferramenta essencial para este comportamento a partir do século XXI.

Film and video became increasingly important vehicles of memory; and as we enter the twenty-first, the digital revolution has made video such a powerful, accessible and affordable medium that it will become more and more vital as a form of witnessing of current events and therefore of future historical evidence (Waterson, 2007, p.52).

O vídeo de Tom Farrel é isto mesmo: uma evidência de que Nicholas Ray esteve ali diante das câmaras. Não há uma tentativa de construção significativa, mas apenas a intenção da criação de História no presente.

Sem estas imagens, provavelmente, o final da vida de Nicholas Ray ficaria perdido. Apesar de ter o seu nome em diferentes filmes e ser uma personalidade pública, não foi possível ver Ray nesta fase em mais nenhuma obra. Há, assim, uma tentativa de preservar, através de um suporte físico as memórias daquela personagem, por ameaça do desaparecimento que a morte de Nicholas Ray significaria.

A partir destas considerações, é possível reconhecer que o documentário pode funcionar como um “lugar de memória”, sendo um instrumento fundamental para a “cristalização” da memória social. Apesar de não ser um retrato fiel da realidade, mas antes uma representação da mesma, o documentário serve para preservar, conservar, registar e arquivar algo que pertence apenas a um grupo, mas passa a fazer parte do mundo. Evita-se assim o esquecimento de uma determinada memória e garante-se que o desaparecimento da comunidade que a carrega não significará o seu desaparecimento também.

## 4. O poder da imagem contra o esquecimento

Através da revisão literária de alguns autores especialistas na memória e da análise qualitativa de filmes que abordam o tema da memória em situações de morte próxima, é possível concluir que a imagem e o cinema funcionam como ferramentas essenciais para preservar acontecimentos e perpetuar a presença de determinados sujeitos. Consequentemente, servem para criar recordações e apoiar a construção da memória.

Uma revisão dos conceitos abordados ao longo da primeira parte do ensaio torna possível perceber a memória como contributo para a aprendizagem e o conhecimento, ou seja, ultrapassa o registo, na medida em que é uma aprendizagem. No caso dos filmes que abordam a morte, como é o caso do projeto que aqui se apresenta, a memória criada é uma aprendizagem para lidar com a dor e com o luto. O registo que resulta de *Hompesch Chez Moi* labora sobre a construção de conhecimento para lidar com a ausência e um acontecimento doloroso como o é o da morte anunciada, a adequação ao conhecimento de um final próximo, tanto para o sujeito principal, o doente, como para os que o envolvem. No seu artigo “Prosthetic Memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture” (2003), Alison Landsberg analisa o efeito das imagens cinematográficas de períodos como a escravidão e conclui que assistir a imagens de dor e sofrimento dos escravos afro-americanos pode gerar empatia no presente e provocar um comportamento de aceitação entre raças, por exemplo. No caso de *Hompesch Chez Moi*, o mesmo se aplica ao luto que terá que ser ultrapassado pelas pessoas próximas da personagem principal. “Technologies such as camera and the cinema enable people to take on memories of difficult pasts and thereby facilitate the experience of empathy” (Landsberg, 2003, p.156).

Sendo a memória assumida como um sistema de codificação de informação, o mesmo se passa com o cinema, que codifica os eventos e personagens em imagens com uma componente estética muito forte, transformando a informação num conteúdo mediatizado. Ora, podemos daqui concluir que o processo de aprendizagem será semelhante ao processo de incorporação de uma memória vivida. Para isso, podemos recorrer à teoria de Bergson da “sobrevivência das imagens” (2010). De acordo com o autor, “se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la” (1999, p.69). Ora, se estas imagens sobrevivem vinculadas à memória, é possível afirmar que as imagens cinematográficas atuam na memória e acabam por se associar a ela. Tal abordagem era já discutida na fotografia por Susan Sontag, que afirmava que “a fotografia, aparentemente, não constitui depoimento sobre o mundo, mas fragmento desse, miniatura de uma realidade que

todos podemos construir ou adquirir" (1981, p.4). Mais recentemente, passou a ser discutida na área do cinema:

There is memory as (cinematic) intertextuality, in which cinema's own past (and ever-present present) constitutes an archive potentially accessible within or through any film, but which tends to operate in specific motivated instances of intertextual appropriation and recontextualisation (Kilbourn, 2012, p.72).

Quer isto dizer que o cinema opera numa parte da memória diferente dos acontecimentos vividos, resultando numa memória diferente da "natural", daquela que é resultado dos processos miméticos clássicos. Tal como Jonahthan Long preconizava, esta nova memória é "inevitavelmente dependente de próteses mnemotécnicas externas" (2007, p.63). Através deste pensamento, conclui-se que a memória obtida através do cinema é uma memória coletiva, porque é vista por grandes grupos em simultâneo, artificial, com origem em conteúdos audiovisuais. "Cinema, in this view, is both a form of collective memory and a medium from which the viewer may glean information about the past" (Kilbourn, 2012, p.78), sendo que, como Landsberg defende, isso faz com que a memória "não esteja limitada às memórias dos eventos que vivemos" (2003, p.146) Na opinião da autora, o cinema cria empatia nos espectadores, o que faz com que assimilem a informação cinematográfica e a transformem numa memória, a chamada "memória prótica", que pode ser constituída por memórias pessoais e, conseqüentemente, transformar-se numa memória coletiva, já que "não são propriedade de um único grupo" (2003, p.149). A memória pública alimenta-se, assim, de um passado registado no filme e constrói a sua recordação a partir de um tempo vivido por outro sujeitinho. Tal teoria aplica-se, com efeito, ao documentário desenvolvido neste projeto e sobre o qual versa também este ensaio. Em *Hompesch Chez Moi*, há uma tentativa de resgatar as memórias de Daniel Hompesch, da sua vida, da sua carreira artística, através de estímulos como o são o da entrevista, e, ao mesmo tempo, criar uma memória de um período da sua vida mais recente, a fase terminal, resultado de uma doença incurável. Esta criação de uma memória é feita a partir de uma perspetiva pessoal da realizadora, que mantém uma relação próxima com o pintor e personagem principal do documentário, ou seja, de uma memória pessoal e individual. É objetivo que esta memória pessoal, constituída um "lugar de memória", de acordo com Pierre Nora (1993), passe a memória coletiva, conceito desenvolvido por Halbwachs, e que seja este grupo de memória a transportar a recordação do pintor. Em suma, "electronic or audio-visual *lieux de memoire* (sites of memory) have created a kind of second-order memory system that is fast becoming a second-order reality" (Burgoyne, 2003, p.225).



## 5. “Hompesch Chez Moi”: reflexões sobre a morte, a memória e o esquecimento

A ideia surge do contacto com a lista de quadros que iriam compor a exposição de Daniel Hompesch, pintor belga radicado em Portugal há 25 anos, numa exposição, a decorrer na Biblioteca Municipal da Póvoa de Varzim. Entre as diferentes obras, dois nomes se destacavam: “Danos Colaterais” e “Fase Terminal”. A primeira, um rosto parcialmente coberto por uma ligadura branca, próximo de um soldado ferido na guerra, e a segunda, um peixe, com as entranhas a descoberto, aberto, próximo da morte pela perda dos seus órgãos.

O facto de ter uma relação próxima com o artista, por este ser companheiro da sua mãe há cerca de um ano e meio, levou a que este projeto se debruçasse sobre a sua obra. Numa altura em que está prestes a celebrar os 50 anos de carreira como pintor, Daniel Hompesch recebeu, em março de 2015, a notícia de que tinha um cancro na próstata em estado avançado, sem possibilidade de recuperação. As consultas de acompanhamento no IPO e os tratamentos de radioterapia e quimioterapia são uma constante. Já fazem parte da sua rotina que era quase exclusivamente passada no atelier.

Com o diagnóstico, a sua vida sofreu algumas alterações. As jornadas de pintura não são tão prolongadas, pela fragilidade dos seus ossos, e, por isso, o processo de criação é mais demorado e alternado com visitas médicas.

Com este cenário, a rodagem de um filme sobre a vida de Daniel Hompesch tornou-se fundamental e urgente. A ideia surge a partir da reflexão sobre o verbo documentar: trata-se de provar através de um documento, de um suporte, um determinado ponto de vista, trazer à luz do dia aquilo que ainda não tinha sido objeto da atenção de outras pessoas ou de, pelo menos, um número vasto de pessoas. Para que documentamos? Porque escrevemos, porque gravamos determinados momentos? Porque temos medo do esquecimento, porque há uma ânsia constante no ser humano: ser imortal. Contrariar a efemeridade, a mortalidade como sombra do esquecimento. Desta inquietação nasce o desejo de perpetuação da nossa passagem pelo planeta. Daí a pulsão pelo registo.

Será, assim, possível eternizar a memória de alguém através do registo documental? A intermitência da morte é o *leitmotiv* deste projeto, empreendido com a consciência de que há um futuro certo - a morte -, e com o desejo de a contrariar, mantendo, de alguma forma, a imagem ou a construção da vida de Daniel Hompesch na memória de quem for visualizar o documentário resultante do projeto desenvolvido.

E apesar de esse desfecho ser certo, há aqui uma intenção de o contornar ou controlar, como parece ter sido o caso de David Bowie, por exemplo. Este artista faleceu a 10 de janeiro de 2016, com 69 anos, vítima de um cancro no fígado. Três dias antes da sua morte, foi lançado

o vídeo musical de *Lazarus* (2016), single do seu último álbum Blackstar. De acordo com o seu produtor, em declarações ao jornal The Telegraph, o último registo foi cuidadosamente preparado como “um presente de despedida” (Furness, 2016) para os fãs do artista.

Será, portanto, interessante, perceber, através de três filmes como é que uma notícia de uma morte próxima pode afetar o quotidiano do sujeito e como é que este é transposto para a obra cinematográfica. Para isso, decidiu-se recorrer à análise qualitativa de *Lazarus*, já aqui abordado, *No Home Movie* (2015), de Chantall Akerman, e *Lightning Over Water* (1980), de Nicholas Ray e Wim Wenders.

### 5.1. Análise comparativa de três filmes que abordam a morte

Há, na história do cinema, diversos exemplos de filmes que abordam o tema da morte, sobretudo na ficção. Lembre-se de *Mar Adentro* (2004), de Alejandro Amenábar, *Habla con ella* (2002), de Pedro Almodóvar, *La mort en direct* (1980), de Bertrand Tavernier. Em todos, a perspetiva do momento da morte assume diferentes contornos. Para este trabalho, implicámo-nos na análise comparativa de três filmes, focando-nos na análise na forma como o conceito de morte é abordado em termos cinematográficos<sup>1</sup>. São os filmes *Lazarus* (2016), um vídeo musical de Johan Renck, com música de David Bowie; *No Home Movie* (2015), um documentário de Chantal Akerman; e *Lightning Over Water* (1980), um híbrido entre documental e ficção de Nicholas Ray e Wim Wenders.

Os três itens analisados foram:

- I. a presença metafórica da morte e o seu tratamento retórico;
- II. a presença do sujeito doente (em fase terminal) e a sua apresentação;
- III. os espaços referência e cenários que percorrem os filmes.

Um dos itens é semelhante nos três exemplos analisados: a presença do sujeito doente (em fase terminal) e a sua apresentação. Nas três obras, o facto de o sujeito ou a personagem principal estar doente é imediatamente claro desde o início de cada um dos filmes. Em *Lazarus*, David Bowie surge numa cama de ferro, que se assemelha a uma cama de hospital, pela sua cor branca e pelos cobertores cinzentos, com os olhos vendados, símbolo de “uma retirada interior, de contemplação”, assim como de “concentração espiritual” (Chevalier, 1986, p.1055). A partir desta análise simbólica, constata-se que Bowie pode estar numa viragem para o interior, para o espiritual, numa fase de passagem, apesar de fora das ligaduras estarem duas bolas de metal, que, enquanto esferas frias, mas substitutas dos globos oculares, podem indicar a ligação ainda existente com o mundo terrestre. A cama, porque é

---

<sup>1</sup> A análise e sistematização foram posteriores à realização e produção do documentário que aqui se apresenta.

uma cama de hospital, sugere a debilidade, uma doença, sendo que, enquanto símbolo complexo, está também associada ao sonho, ao amor e à morte. De acordo com Chevalier, a cama "comunica e absorve a vida" (1986, p.633).

Em *No Home Movie*, a mãe de Chantal Akerman, Natalia, a personagem principal do documentário, aparece no início a deambular pela casa. Trata-se de uma pessoa idosa, com algumas dificuldades de locomoção, chegando mesmo a ser discutida a ida do fisioterapeuta a casa para tratar do seu ombro. Fica perceptível que atravessa uma fase frágil, relativamente ao seu estado de saúde, aspeto depois consolidado ao longo do filme.

No que toca a *Lightning Over Water*, a doença de Nicholas Ray é assumida no começo do filme por Wim Wenders. O realizador narra o porquê da sua visita a casa de Ray, em Nova Iorque, e explica que este sofre com um cancro e que está em fase terminal. Se dúvidas houvesse, Nicholas Ray surge logo a seguir deitado, com um aspeto debilitado e com uma tosse crónica, o que reforça o que foi narrado por Wim Wenders. A partir destes indícios, o espectador fica consciente de que todos os sujeitos dos três filmes analisados estão numa fase terminal das suas vidas,

No que toca ao primeiro ponto – a presença metafórica da morte e o seu tratamento retórico – o vídeo musical *Lazarus*, realizado por Johan Renck para uma música de David Bowie, tem diferentes elementos que simbolizam a morte. O vídeo musical foi lançado dois dias antes da morte do músico americano e considerado uma “despedida” do artista dos seus fãs. Através da análise dos seus elementos, é possível identificar diversas alusões à proximidade de um final, da morte, como se de uma epígrafe estética se tratasse. Num tom confessional e autobiográfico, o vídeo apresenta David Bowie num quarto de hospital, deitado na cama, com os olhos vendados. Além do cantor, vemos ainda uma figura feminina, que representa a figura da morte. Está sempre escondida debaixo da cama, espaço que simboliza, no imaginário infantil, os nossos medos e a expectativa do perigo. David Bowie quase levita quando a mão dessa figura está prestes a tocá-lo, o que pode indicar a passagem para o extraterreno. No catolicismo, acreditava-se que os santos (figuras de transição entre o terreno e o espiritual) tinham a capacidade de voar, levitar, aproximando Bowie de um estado mais espiritual. No final do filme, a figura feminina aparece à frente de David Bowie com os braços estendidos e abertos, como que à espera de o receber, de o acolher. O plano da cama de hospital começa, progressivamente, a abrir, sendo que o último funciona quase como o “olhar de Deus”, um olhar do céu. No final, David Bowie surge vestido com um fato às riscas, numa possível alusão ao conceito de prisioneiro (da doença), o mesmo que usou na capa do álbum *Station to Station* (1976), e volta a entrar no armário escuro, desaparecendo na escuridão. Esta “personagem” de Bowie representa um lado mais jovial do artista, eterno, sendo que o plano final apresenta uma passagem para o “outro lado”, seja ele qual for. Certa é a apresentação do conceito de passagem para uma outra fase, uma outra vida ou a morte.

Outro dos elementos simbólicos da morte é a caveira, colocada em cima da secretária onde Bowie escreve. Este, além de ser um símbolo da mortalidade humana, é também um elemento que "sobrevive depois da morte" (Chevalier, 1986, p.353). Na maçonaria, a caveira simboliza um ciclo iniciático: "a morte corporal é prelúdio do renascimento a um nível de vida superior" (Chevalier, 1986, p.353), podendo David Bowie querer indicar a proximidade da morte física, mas a chegada também de um renascimento espiritual.

O armário que compõe a mobília do quarto que nos é apresentado é também simbólico de uma morte por vir. No início, vemos apenas uma silhueta de um rosto que não conseguimos identificar a espreitar através da porta do armário. No final, é Bowie que entra neste armário, à retaguarda, onde acaba por desaparecer na escuridão. A porta não fecha completamente, deixando em aberto a passagem do músico para um outro universo.

Se no caso de *Lazarus*, são os elementos visuais que cumprem a tarefa de indicar ao espectador que o sujeito do vídeo está próximo da morte, está em fase terminal, em *No Home Movie*, o espaço, e nomeadamente o espaço acústico, é o principal elemento simbólico dessa aproximação da morte e da construção de uma ausência. Assim, há um tratamento do espaço como elemento simbólico da morte. O filme começa com espaços sem presença humana, mas não silenciosos, que pressupõem a presença de uma pessoa, pelos elementos que os compõem: roupa usada, mantas pousadas no sofá, entre outros; assim como pelo som que vamos ouvindo: vozes, passos, a televisão a funcionar. No final, novos planos dos mesmos espaços vazios, desta vez sem som nenhum, sem elementos que denotem uma presença recente: tudo está arrumado e intocado, sendo que se ouve apenas um ou dois passos, que se pressupõe serem de Chantal, que está a filmar. Vamos, assim, do vazio ao vazio, apesar de o primeiro pressupor presença e o último pressupor ausência, conduzidos pela extinção do fio sonoro. A luz vem reforçar o simbolismo do espaço. No início do filme, visionámos divisões claras, amplas, com muita luz natural a entrar pelas janelas. No final, a penumbra substitui a claridade, a opacidade, as cortinas e a escuridão substituem as janelas abertas. Há uma predominância da contraluz e deixamos de ver a mãe de Chantal, presença em quase todo o filme.

No caso de *Lightning Over Water*, o cinema serve como analogia da morte. Durante todo o filme, assistimos a uma transposição da vida de Nicholas Ray para as diversas câmaras instaladas na sua casa. São elas que lhe vão prolongando a vida, ou seja, que o obrigam a estar vivo enquanto funcionam. O filme, que começou por ser sobre um pintor com um cancro, interpretado por Ray, acaba por ser mesmo sobre a vida do realizador. Wim Wenders discute com Nicholas Ray porque não assume ele que a personagem que ele quer retratar não é antes ele mesmo e é um pintor. "És tu, Nick. Porquê disfarçar?"; "Porque não o transformas num filme sobre ti?"; "Então tem que ser sobre ti também" (Ray & Wenders, 1980, 35:35).

A câmara funciona, assim, como uma máquina que tira vida, ou seja, a duração do cinema é a duração da vida. Wim Wenders afirma, durante o filme: "Como um instrumento preciso, a câmara mostrava, claramente e sem piedade, que a vida lhe estava a fugir" (Ray & Wenders, 1980, 33:00). Quando Nicholas Ray diz "corta" na cena final, é como se estivéssemos a assistir ao assumir da derrota do realizador perante a doença. O seu corpo não lhe permite filmar mais e, por isso, é altura de cortar. No final do filme, quando Wim Wenders e a equipa envolvida no processo de rodagem e edição estão no juncos japonês a transportar as cinzas de Nicholas Ray (como era seu desejo), vemos a sua câmara de filmar, com as fitas de filme a esvoaçar, soltas, símbolos da liberdade do artista depois da morte<sup>2</sup>.

Depois de analisados estes itens particulares nestes três filmes, é possível fazer uma análise comparativa entre aquilo que foram as escolhas destes realizadores e as escolhas da realizadora deste projeto e destacar as semelhanças e as diferenças nos elementos escolhidos para abordar uma morte futura e inevitável de alguém próximo.

O filme que se distancia mais do projeto *Hompesch Chez Moi* é *Lazarus*. Com elementos visuais simbólicos da morte muito fortes, o vídeo produz uma história ficcional e, portanto, tem liberdade para misturar o imaginário da morte com a realidade, representada por um estado enfermo da personagem principal, mas artisticamente ativo, tal como se estivesse são. O registo de *Hompesch Chez Moi*, documental numa perspetiva mais mimética, aproxima-se mais dos outros dois filmes escolhidos para análise.

Tal como *No Home Movie*, o documentário *Hompesch Chez Moi* reforça o fechamento do sujeito do filme provocado pela doença e pelo estado terminal. Há um explorar do espaço em ambos os casos como simbólicos da morte. Há um espaço que se repete ao longo dos filmes e que se está preenchido pela presença da mãe de Chantal, no caso de *No Home Movie*, e pela presença de Daniel Hompesch, no caso de *Hompesch Chez Moi*. O jogo de presença/ausência, como que uma previsão de um futuro que a morte vai construir, acontece nos dois casos. No final do filme, Chantal opta por planos mais escuros e por filmar os espaços habitacionais vazios, sem a sua mãe. A repetição da sala, por exemplo, com a presença de Natalia, que tanto está na mesa a almoçar como no sofá a descansar, faz com que a ausência seja mais notória para o espectador. Em *Hompesch Chez Moi*, que se passa maioritariamente dentro da casa da personagem principal, vemos uma sucessão de planos da casa vazia quando Daniel Hompesch se desloca ao IPO para uma consulta. Quando entra no consultório, a câmara sai do hospital e volta para a casa. Com o som da consulta, é possível ver os

---

<sup>2</sup> A última parte de *Lightning Over Water* foi filmada depois da morte de Nicholas Ray. A equipa do filme decide juntar-se e carregar as cinzas de Ray num juncos japonês, como era a sua vontade, expressa durante o filme. A acompanhá-los está a mulher de Nicholas Ray.

diferentes espaços da casa sem o pintor, numa espécie de previsão da ausência. A doença, associada ao hospital, acaba por ser a responsável por essa inexistência na casa.



Figura 1 – Espaços vazios nos filmes *Hompesch Chez Moi* (2016), de Sara Marques , e *No Home Movie* (2015), de Chantal Akerman

Tal como em *Lightning Over Water*, em que é feita uma analogia da morte através do cinema, como explicado em cima, em *Hompesch Chez Moi* a analogia da morte é feita através da criação de um quadro. O filme acompanha a criação de uma obra de Daniel Hompesch, um quadro com grandes dimensões, escolhido pelo sujeito para ser filmado. Trata-se da última grande obra do artista e, por isso, funciona como um símbolo da morte próxima. Se Nicholas Ray vivia enquanto as câmaras filmavam, no momento em que diz “corta”, há como que uma interrupção da sua vida. O realizador desaparece do filme nesse momento e assumimos que morreu. No plano seguinte, a hipótese confirma-se e Wim Wenders aparece num juncó japonês a transportar as cinzas de Nicholas Ray. Em *Hompesch Chez Moi*, a obra funciona como uma analogia da vida de Daniel Hompesch, funcionando também em paralelo inverso: quanto mais ganha vida, mais o sujeito se aproxima da morte. Mas a obra, a produção, faz com que a vida do pintor se mantenha. Daí, no final do filme, a obra não aparecer completa, ficando em aberto na narrativa se o quadro será finalizado ou não, tal como desfecho da vida de Daniel Hompesch. Em ambos os filmes, tanto o cinema como a pintura, funcionam como um prolongar de uma vida que está prestes a terminar. O filme *Lightning Over Water* sobreviveu à morte de Nicholas Ray, assim como a pintura sobreviverá à morte de Daniel Hompesch. O documentário enquanto memória é, pois, a construção da sobrevivência.

## 5.2. Estrutura do documentário

### 5.2.1. A realização a partir de quatro universos distintos

Com o filme, era objetivo explorar diferentes aspetos da vida do artista Daniel Hompesch, nomeadamente as especificidades do processo de criação, oferecendo uma perspetiva pessoal e íntima desse processo e a forma como o quotidiano influencia o artista.

A partir da imersão na intimidade da personagem principal do filme, que inclui atividades quotidianas banais e a observação da sua criação artística no seu próprio atelier, era objetivo colocar um conjunto de questões subjacentes ao seu estado de saúde, refletir sobre a morte e a maneira como esta influencia tanto o paciente como as pessoas que o rodeiam. No fundo, era do interesse da autora do trabalho explorar a plasticidade da vida de Daniel Hompesch, o espelhar de uma crónica de morte anunciada na prática artística e na sua vida pessoal.

A abordagem adotada para essa reflexão foi a divisão do filme em quatro universos distintos: 1) o atelier (instalado na casa onde o pintor vive), 2) o Instituto Português de Oncologia do Porto (IPO), onde o caso de Daniel Hompesch está a ser acompanhado, 3) o quadro a ser pintado e 4) uma floresta, espaço das reflexões do pintor.

### **A Casa/ Atelier**

No primeiro espaço, a casa, onde está montado o atelier, a autora segue os momentos do quotidiano do artista. O objetivo é mostrar que, com a doença, a vida do pintor está circunscrita àqueles metros quadrados. Tudo se passa ali: dos momentos mais simples aos momentos mais difíceis, em que as dores tomam conta do dia. Os planos dão destaque às linhas de cada uma das divisões e dos móveis da casa, de modo a tornar a vivência da casa quase claustrofóbica para o espectador, como se não houvesse saída possível do espaço, metáfora para a situação vivida pelo pintor. O único momento em que vemos o personagem do documentário sair de casa é nas idas ao IPO, segundo universo registado.

### **O IPO**

Este espaço é caracterizado por ser amplo, ter uma luz fluorescente, à semelhança dos restantes centros hospitalares, com uma predominância do branco em termos cromáticos, sempre repleto de pessoas, com problemas oncológicos. Aqui, vemos o personagem acompanhado pela companheira, mãe da realizadora, em duas situações: uma consulta e um tratamento. É possível começar a perceber as fragilidades do personagem, nomeadamente através do discurso médico e dos planos que captam a difícil movimentação do pintor.

### **A pintura**

O terceiro universo corresponde ao quadro que foi pintado durante o processo de construção do filme, uma última obra que o pintor quis concretizar. Desde o esboço à última pincelada, o projeto mostra o desenvolvimento da pintura, sem, no entanto, desvendar o quadro na sua totalidade. Neste universo do projeto, optou-se por planos apertados, de pormenor, com o objetivo de centrar a atenção do espectador na minúcia do processo artístico, da delicadeza de cada pincelada, no detalhe, mais do que no geral do processo de criação. Só no final do

filme, o quadro aparece quase na sua totalidade, de forma a permitir ao espectador ver a obra na sua imensidão e grandeza. O objetivo é transmitir a mensagem de que o quadro prevalece sobre a efemeridade do corpo. O artista irá morrer, mas o quadro vai permanecer no mundo como um legado do seu trabalho artístico. Apesar de não ter conseguido finalizar o quadro nos meses de rodagem, afetado pelos tratamentos de quimioterapia, o artista e personagem do documentário acaba por admitir que tem como objetivo finalizá-lo num futuro próximo. Poder-se-ia pensar que sem o quadro terminado o filme se tornaria incompleto. No entanto, é preciso notar que, na vida, não terminamos todas as tarefas que nos propomos executar, que há sonhos que ficam por concretizar, palavras por serem ditas, gestos que se circunscrevem apenas ao domínio da intenção. Assim, o filme vive e partilha também estas incertezas, as obras da vida inacabadas.

### **A floresta**

O quarto e último universo diz respeito ao espaço escolhido pela realizadora como lugar de reflexão pessoal. Trata-se de uma floresta com muita vegetação, marcada por uma diversidade de troncos com cores neutras, um emaranhado de raízes, que quase nos obrigam a estar presos à terra. O local foi escolhido com base no quadro pintado por Daniel Hompesch. O desenho inclui folhas e elementos naturais, que invadem um rosto. Apesar de a vegetação não ser semelhante, era objetivo marcar aquele espaço como do pintor e das suas reflexões pessoais. A escolha da floresta prende-se ainda com o simbolismo que esta adquire. Com uma morfologia predominantemente vertical, a floresta cria uma barreira visual na paisagem, pelo que se torna difícil ver através dela ou para além. Assim, funciona como um obstáculo para chegar a algo. Ora, se este documentário pretende funcionar como uma descoberta pessoal da realizadora do personagem Daniel Hompesch, a floresta funciona como alegoria desse caminho até à descoberta plena da pessoa em causa. Podemos recorrer aqui ao autor J.C. Cooper, no seu livro *An Illustrated Encyclopedia Of Traditional Symbols* (1978):

Entering the Dark Forest or the Enchanted Forest is a threshold symbol; the soul entering the perils of the unknown; the realm of death; the secrets of nature, or the spiritual world which man must penetrate to find the meaning. (Cooper, 1978).

À medida que o documentário avança, o espaço da floresta começa a ser invadido por elementos do pintor, numa alegoria àquilo que este filme possibilitou: a aproximação da realizadora ao personagem. Quanto mais elementos reunidos, mais a floresta se abre e deixa de ser tão densa, para nos dar, primeiro, uma visão do céu e, depois, a descoberta da secretária do pintor, elemento crucial da vida do personagem, neste espaço.



## **A pintura como fio condutor**

Estando a personagem do documentário numa fase terminal, e tratando-se de um pintor, a realizadora considerou que o acompanhamento da criação do seu último quadro poderia funcionar como o fio condutor do documentário. Neste sentido, as filmagens arrancaram no início do processo de criação de um quadro (no momento do desenho do esquiço) e pretendia-se que terminasse na altura de finalização do mesmo.

Visto que o objetivo é eternizar a passagem de Daniel Hompesch pelo mundo, a obra de arte tem o mesmo intento: tornar eterna a sua presença através dos traços marcados na tela. "Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais" (Arendt, 2001, p.208). Com isto quer Hannah Arendt dizer que a obra de arte consegue escapar à morte, contrapondo-se assim ao destino da pessoa que a cria, sobrevivendo ao movimento rotativo do planeta. Daí a sua importância para o filme. No fundo, o quadro acaba por funcionar da mesma forma que a realizadora espera que o filme funcione, como um objeto que resiste à passagem do tempo, contrariamente à vida do pintor, construindo aqui um paralelo entre o processo de criação da pintura e o processo de criação do filme.

A narrativa do filme terá, assim, por base o desenvolvimento do quadro, que irá sendo interrompido por momentos do quotidiano banais, como o é a hora do pequeno-almoço com a medicação, a ida ao Instituto Português de Oncologia do Porto, o descanso no sofá durante a tarde, entre outros.

O filme começa por mostrar o primeiro momento da criação do quadro: o desenho em papel do que será pintado em tela. A floresta vai sendo introduzida em alguns dos momentos dramáticos do filme. À medida que o quadro se vai desenvolvendo, também o estado de saúde do pintor se vai agravando: o aumento da medicação, as dificuldades de locomoção crescentes, a introdução do tratamento de quimioterapia.

No final, o espectador já sabe claramente que a situação do personagem é de uma doença terminal. Há a certeza clara de uma morte anunciada, que funcionam como passagem para os planos metafóricos, na tentativa da realizadora de perpetuação da memória de Daniel Hompesch, nomeadamente através da floresta com a secretária, alternada com planos de quadros do artista em diferentes espaços, culminando com o pintor a olhar a sua tela quase finalizada no atelier. Numa conversa assumida entre a realizadora e Daniel Hompesch, no final do filme, quebrando a barreira do documentário puramente observacional, o espectador percebe que o quadro não foi finalizado, ficando em aberto se este terá um fim, se haverá tempo. Fica, no entanto, a esperança do paciente em terminar a obra, que se reflete numa esperança de vida o mais prolongada possível. Daí a escolha do plano final no atelier. O personagem está sentado de costas para a câmara, a olhar o quadro. Parte do seu corpo

confunde-se com o quadro, numa espécie de simbiose. O objetivo da realizadora era colocar Daniel Hompesch e o quadro na mesma posição, representando os dois a vida e a morte. Enquanto o artista representa a morte, pela sua condição física, a obra representa o oposto, a vida, a eternidade, já que permanecerá para além da pessoa que a criou, e, por isso, é filmada em plano frontal. A sua totalidade não é desvendada no filme, porque, além de não estar finalizada, o seu conteúdo nem sequer é o mais importante, mas sim o que ela representa para o artista: a sua tentativa de agarrar a vida por mais algum tempo.

### 5.3. Objetivos do realizador

*Hompesch Chez Moi* levanta questões acerca da forma como a notícia de um tempo de vida limitado molda a vida pessoal e emocional de Daniel Hompesch, assim como a sua prática artística. Além disso, passa por uma reflexão pessoal da realizadora quanto ao desaparecimento futuro de uma pessoa próxima. Neste sentido, era objetivo entrar na intimidade do artista e perceber em que momentos se notava alguma alteração provocada pelo conhecimento de uma doença incurável, um tempo de vida limitado. Como chegar a este nível de cumplicidade entre realizador e personagem? Que importância têm estes momentos quotidianos e a criação de uma obra de arte para quem está a passar por uma fase terminal? E qual o papel dos que o rodeiam? Será possível identificar as mudanças comportamentais através de um registo audiovisual? E será possível através desse registo construir uma lembrança de alguém que nos é próximo e que vai morrer? Estas questões serviram de ponto de partida para a escolha dos métodos de realização. Se no início, era essencial adotar um método observacional que permitisse perceber em que momentos se poderia traduzir a resposta às questões colocadas, o método participativo foi a escolha no momento de rodagem do filme. O filme foi sendo construído através da interação com o personagem, numa partilha de ideias e reflexões que foram vertidas para a narrativa final. O documentário participativo será a ferramenta utilizada para chegar a este universo íntimo do pintor. Apesar do documentário proposto não ser exclusivamente participativo – incluindo também momentos reflexivos, poéticos e outros mais observacionais - serão objeto desta pesquisa as vantagens do documentário participativo para a colocação do *eu* (realizador) no filme e como estratégia e método para a aproximação e relacionamento com o sujeito fílmico.

Neste sentido, numa primeira fase foi possível identificar os momentos a serem filmados. As escolhas recaíram tanto em momentos do quotidiano, que mostravam a serenidade com que esta última fase de vida do pintor estava a ser vivida, como em momentos mais dramáticos, que contrastam com essa banalidade com que se vive, ainda que sabendo que resta pouco tempo. É exemplo desses momentos mais dramáticos a agenda que a mãe da realizadora

guarda com todas as informações sobre as crises de dor que, muito frequentemente, recaíam sobre Daniel Hompesch.

Num segundo momento, a opção foi a de começar a interferir na vida da personagem, de forma a chegar a elementos mais pessoais e interessantes para o projeto, como explicado no capítulo seguinte.

Sendo o cancro uma doença que afeta cada vez mais pessoas no mundo, interessa perceber também como é que um artista plástico lida com esta doença. Partindo do princípio que o processo de criação é o semelhante a uma experiência, com um início e um fim, cuja passagem nos dá um antes e um depois dessa experiência muito díspar, explorou-se o processo de criação de um único quadro de Daniel Hompesch. Desde que recebeu o diagnóstico, Daniel tem o desejo de pintar o que chama a sua "obra final". Seria este o quadro central do documentário a desenvolver. A partir desta obra, seria possível colocar as diferentes questões já levantadas e, ao mesmo tempo, criar assim um testemunho final do artista.

## **5.4. Metodologia da realização**

### **5.4.1. O documentário como abordagem participativa e pessoal**

Apesar de não ser um membro da sua família direta, Daniel Hompesch tem uma relação próxima com a realizadora de *Hompesch Chez Moi*. Daniel é o companheiro da sua mãe há cerca de dois anos. Uns meses depois de iniciarem a relação, o artista teve conhecimento do cancro.

Quando iniciou o projeto fílmico, a autora considerou fundamental que essa ligação mais próxima da personagem ficasse clara no documentário. Daí ter criado, como explicado no capítulo anterior, um universo que dissesse respeito às suas reflexões pessoais e daí ter assumido a câmara como o seu olhar sobre o pintor, a sua descoberta, em simultâneo com a descoberta do espectador sobre esta personagem e a sua história de vida.

Para responder às questões que o autor do documentário coloca, foi adotada uma metodologia participativa, que, de acordo com Bill Nichols, "afirma um sentido de compromisso e envolvimento com o imediato, íntimo e pessoal enquanto este decorre" (2001, p. 113). Neste modo de trabalho, o realizador assume a sua presença e o filme transforma-se no resultado do encontro entre este e o sujeito fílmico. Já não há uma tentativa de assumir o que é visto como a verdade absoluta do modo observacional, mas antes uma verdade que resulta desta troca, desta relação entre os dois sujeitos. "É o envolvimento participativo do realizador com os eventos que capta a nossa atenção" (Nichols, 2001, p. 120).

O método permitiu documentar a evolução de uma obra de arte em desenvolvimento e perceber os aspetos da criação que vão sofrendo alterações à medida que a doença diagnosticada evoluiu no artista a partir do encontro que se criou com o realizador. Se é sempre objetivo do artista perpetuar a sua presença no mundo através da criação de obra, a consciência de uma morte próxima, torna esse desejo muito mais marcado e, por isso, a criação é urgente.

O método participativo foi, antes de mais, uma porta para a intimidade do artista, que tornou o seu processo criativo mais claro e honesto, as origens ou a natureza da sua arte mais explícita. Assim, foi possível chegar a eventos do quotidiano que permitiram explicar alguns dos pontos abordados na obra observada.

Tal como defende Manuela Penafria, "o nível de envolvimento/identificação do espectador depende do modo como o ponto de vista selecionado é articulado com a linguagem cinematográfica" (2001, p. 3). Daí a escolha do ponto de vista da realizadora, também como personagem que tenta descobrir quem é este pintor, através do registo dos seus últimos dias. A mesma autora identifica dois modos de controlo do ponto de vista: o "controlo gráfico", e o "controlo narrativo" (2001, p. 3). No primeiro, refere-se às características formais dos planos. No caso de *Hompesch Chez Moi*, o filme começa por planos mais afastados da personagem, recorrendo às divisões da casa como molduras, como se de um olhar que espreita atrás da porta se tratasse, e vai evoluindo para planos mais aproximados, que denotam essa mesma aproximação da realizadora à personagem. Os planos estão maioritariamente ao nível do olhar da personagem, para marcar a relação de igualdade entre este e a realizadora. Aqui assistimos tanto ao controlo gráfico como ao controlo narrativo, visto que também na montagem essa aproximação vai estar patente.

No que toca ao controlo narrativo, a floresta espelha essa aproximação. Se no início assistimos a uma floresta cerrada, onde pouco se pode vislumbrar, a penumbra vai desaparecendo para dar lugar ao encontro final da secretária do pintor nessa mesma floresta. Esta descoberta simboliza a descoberta plena do personagem pela realizadora. No final, o conhecimento desta pessoa é mais vasto e, por isso, a floresta, inicialmente espaço escolhido como o da realizadora, é contaminado pela presença desta pessoa que passa a fazer parte da sua vida.

Através deste processo observacional e participativo, de acordo com a nomenclatura definida por Bill Nichols, foi possível à realizadora identificar diferentes momentos marcantes desta fase da vida de Daniel Hompesch. Se de manhã é frequente estar no atelier a pintar ou a desenhar, à tarde é altura de descansar na sala da casa. Ao domingo de manhã, há sempre uma chamada para a mãe, que está a viver na Bélgica. Ao final da tarde toma sempre uma injeção, por volta das 9 horas. O pequeno-almoço chega ao atelier pela mão da sua companheira, acompanhado da medicação do dia, há sempre um maço de tabaco no atelier

e outro na sala, a companheira é responsável por colocar diariamente a roupa do pintor em cima da cama, para facilitar os movimentos de vestir. Há um calendário no atelier com as datas das consultas, aniversários, compromissos, entre outros.

O filme *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes, é uma das principais referências estéticas do autor deste trabalho. A mistura entre o observacional e o experimental, com cenas de José Saramago em momentos íntimos e relacionados com a criação do seu último livro *A Viagem do Elefante*, com momentos mais experimentais, simbólicos da passagem do tempo e a angústia de não terminar a obra por falta de saúde, são elementos a ser explorados também no desenrolar deste trabalho.

Há pontos de convergência entre os dois projetos, já que a abordagem à narrativa está intimamente ligada com o quotidiano de um artista numa fase final de vida. O filme *José e Pilar* é filmado ao longo de quatro anos e é estreado cinco meses após a morte do protagonista, o escritor José Saramago. Tal como Miguel Gonçalves Mendes, *Hompesch Chez Moi* tem como objetivo o registo do período final de vida de Daniel Hompesch, abordando tanto questões diárias, como as questões ligadas à prática artística na fase que precede a morte. Para isso, recorre-se à captação de momentos como o pequeno-almoço com a companheira – Miguel Gonçalves Mendes filma diversos momentos íntimos entre Saramago e Pilar –, a ida ao IPO – o realizador filma Saramago no hospital, quando é internado devido à piora do seu estado de saúde – a criação de uma obra de arte – aqui, Miguel Gonçalves Mendes opta por filmar José Saramago no momento de escrita do seu penúltimo romance *A Viagem do Elefante*.

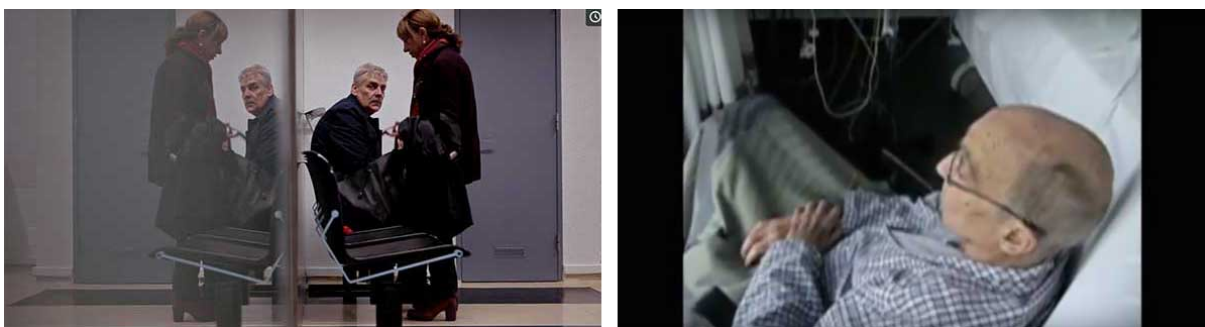


Figura 2 – Cenas de hospital dos filmes *Hompesch Chez Moi* (2016), de Sara Marques, e *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes

Também em *Hompesch Chez Moi* assistimos à presença de uma personagem feminina, que acaba por ser tão importante como Pilar del Rio para José Saramago. A sua importância definitiva acaba por se manifestar sobretudo nos momentos banais do quotidiano dos dois, que, tal como no filme de Miguel Gonçalves Mendes, são carregados de palavras e afetos.

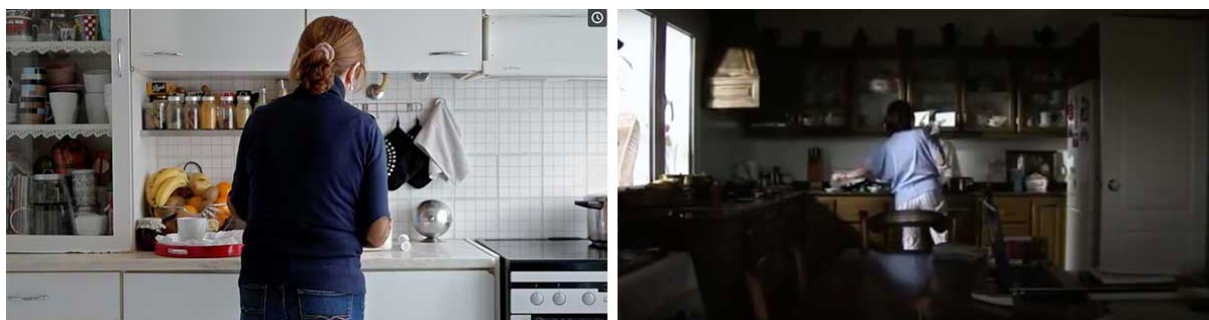


Figura 3 – Figuras femininas nos filmes *Hompesch Chez Moi* (2016), de Sara Marques, e *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes

No que toca aos momentos experimentais e poéticos, Miguel Gonçalves Mendes opta por colocar em paralelo a obra que Saramago está a escrever com a sua vida, fazendo com que o escritor passe a ser a personagem principal do seu livro, sendo aquela a sua “viagem do elefante”. Para isso, recorre a imagens de Saramago perante um objeto com um elefante, que vai girando, simbolizando a passagem do tempo. No caso de *Hompesch Chez Moi*, a floresta é o espaço escolhido para a experimentação no documentário.

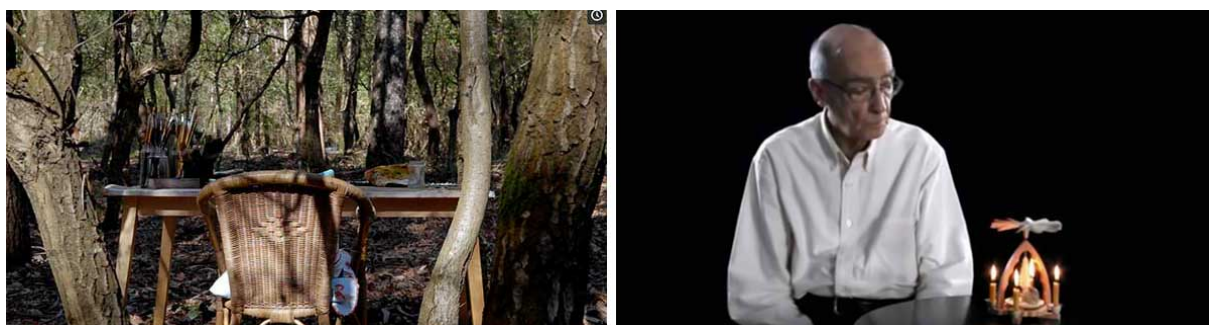


Figura 4 – Espaços poéticos dos filmes *Hompesch Chez Moi* (2016), de Sara Marques, e *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes

As escolhas da fotografia em ambos os filmes apresentam também semelhanças. Miguel Gonçalves Mendes opta por uma imagem natural e com pouca estilização. O mesmo acontece em *Hompesch Chez Moi*, em que é objetivo passar para o ecrã os acontecimentos da forma mais natural e orgânica, tal como a vida do personagem.

#### 5.4.2. Entrevista como meio de aproximação ao sujeito filmico

Numa pesquisa sobre um tema, o investigador deve começar por fazer um levantamento de dados. O ponto de partida para essa pesquisa é o colocar de uma pergunta sobre um problema ou um fenómeno. Nesse momento, é também necessário escolher uma metodologia adequada para chegar à resposta para a interrogação colocada. Numa primeira fase, a

mestranda optou pela observação em campo, que pressupõe uma observação externa, não sendo necessária a integração do investigador no grupo investigado. De acordo com Lakatos e Marconi, este método permite "identificar e obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam o seu comportamento" (1996, p.79). Assim, seria possível reunir alguns dados sobre a problemática.

Numa segunda fase, a entrevista foi a técnica à qual a mestranda recorreu para obter mais dados sobre Daniel Hompesch e as consequências da doença na sua vida artística e pessoal. Haguette define este método como um "processo de interação social entre duas pessoas, na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado" (1997, p.86). Esta seria a metodologia adequada para complementar a observação anteriormente levada a cabo, sobretudo num tema mais subjetivo do que objetivo, já que não permite a consulta de dados específicos ou estatísticas.

Quando se usa a entrevista em profundidade, os investigadores falam com as pessoas que têm o conhecimento ou a experiência com o problema em causa. Através dessas entrevistas, os investigadores exploram em detalhe as experiências, motivos e opiniões dos outros e aprendem a ver o mundo de perspetivas diferentes das próprias (Rubin and Rubin, 2012, p.3).

Desde cedo que a voz-off invadiu os documentários. Surge, como Bill Nichols a apelidou, como a "voice of God". Uma voz que dominava os documentários expositivos e que surgia como "didática" e "autoritária" (Nichols, 1983, p.17), mas, em alguns casos, "poética e evocativa" (1983, p. 17). Com a chegada do *cinéma vérité*, no final da II Guerra Mundial, a voz-over começou a entrar em desuso no documentário. O som era capturado em simultâneo com a imagem (som direto) e os realizadores optaram pelo "efeito realidade" que as câmaras e os gravadores portáteis permitiam.

Em 1970, surge um terceiro estilo, de acordo com Nichols, que "incorpora o discurso direto (personagens ou o narrador falam diretamente com o espectador), normalmente sobre a forma de entrevista" (Nichols, 1983, p.18). Mais recentemente, surge uma quarta fase, que mistura as anteriores: "passagens observacionais com entrevistas, voz-off do realizador com intertítulos" (1983, p.18). Nichols não identifica uma das fórmulas como a certa, defendendo que será o documentário a definir que tipo de "voz" deve ser explorada. No entanto, o autor identifica um decréscimo no uso da voz do realizador, transferindo esse poder para as pessoas entrevistadas.

No modo participativo estabelecido por Bill Nichols, a entrevista é um dos instrumentos mais comuns para se dirigir ao sujeito fílmico no filme. "A entrevista permite ao realizador dirigir-se formalmente às pessoas que aparecem no filme ao invés de se dirigir à audiência através dos comentários em *voz-over*" (2001, p. 121).

Ora, sendo o documentário participativo um encontro entre realizador e personagem, a entrevista representa as trocas dinâmicas entre os dois sujeitos, tendo sido também o método adotado pela realizadora em *Hompesch Chez Moi* para chegar à história da personagem do documentário e perceber como se lida com uma doença que não tem cura.

Maria Cecília Minayo (2009) identifica cinco tipos de entrevista: sondagem de opinião, semiestruturada, aberta, focalizada ou projetiva. Neste trabalho, o foco esteve na entrevista semiestruturada, que "combina perguntas fechadas e abertas, em que o entrevistado tem a possibilidade de discorrer sobre o tema em questão, sem se prender à indagação formulada" (2009, p. 64). Neste caso, foi o método mais adequado, já que o objetivo era explorar conceitos subjetivos e mais abstratos, como o é a morte e a sua aproximação. À medida que as filmagens foram decorrendo e que a relação entre realizadora e personagem social se foi estabelecendo, a interferência da entrevistadora foi decrescendo, chegando mesmo a ser nula. O pintou passou a dirigir-se à equipa de filmagens espontaneamente, para partilhar os seus pensamentos e, resumindo as intervenções da realizadora apenas a orientações para determinado tema, caso o entrevistado estivesse com dificuldades em focar a sua atenção ou "divagasse" demasiado.

Outra das vantagens deste tipo de entrevista é a "elasticidade quanto à sua duração" (Boni & Quaresma, 2005, p.75), já que permitem uma cobertura de maior diversidade de assuntos, e a possibilidade de uma "proximidade maior entre entrevistador e entrevistado, o que permite ao entrevistador tocar em assuntos mais complexos e delicados" (2005, p. 75), um dos objetivos deste trabalho.

A entrevista foi gravada, com recurso a uma câmara e um gravador. Inicialmente, iriam constituir excertos do documentário a ser realizado, mas serviram apenas como dados para a pesquisa feita sobre a pessoa a ser retratada.

A princípio, o momento da entrevista inibia, de certa forma, o entrevistado. Era complicado falar da doença e da forma como esta afetava a criação artística, sendo que as únicas perguntas com respostas mais longas foram as relativas ao seu passado. No momento de abordar o cancro, a personagem desvalorizava a doença e afirmava que não afetava a sua vida quotidiana de maneira alguma, apesar de ser notório, a partir dos momentos de observação levados a cabo pela realizadora, que tinha impacto em diferentes aspetos da sua vida. A primeira entrevista foi realizada numa fase inicial do projeto, o que pode ter comprometido o que foi dito.

Num segundo momento de entrevista, já mais tardio na rodagem, as histórias saíram de forma mais fluente, apesar de ainda não terem a abertura que a realizadora procurava. A alternativa encontrada pela autora do trabalho foi procurar ter diálogos em situações não tão programadas, como eram os momentos que pintava. Enquanto era filmado o desenvolvimento



do quadro, a realizadora optou por provocar momentos de conversa que deram origem a intervenções mais descontraídas da parte da personagem.

Outro método encontrado para chegar às respostas do personagem sobre a situação que estava a passar, foi consultar as suas reflexões escritas. Em conversa com a realizadora, Daniel Hompesch contou que estava a escrever um texto com reflexões sobre a sua vida artística e pessoal. Questionado se estava disposto a ler as reflexões e gravá-las, Daniel Hompesch acedeu e o texto mostrava muito mais do que aquilo que disse em entrevista. Era um texto mais sincero, em termos emocionais, e que justificava tudo aquilo que tinha sido escolhido filmar pela realizadora, nomeadamente da relação que mantém com a atual companheira e mãe da autora do projeto e das implicações que o cancro tem na maneira como cria os seus quadros: trabalha menos horas, trabalha com mais perfeccionismo, porque tem mais tempo para pensar, entre outros aspetos.



## 6. Conclusão

### **A construção da ausência através do registo de uma morte anunciada**

Ao explorar o período que antecede a morte de um indivíduo, neste caso, de Daniel Hompesch, foi possível perceber que a realização de um documentário tem o potencial de conservar a memória dessa mesma pessoa, deixar um vestígio de um passado e ajudar na construção da ausência futura. Pegar no presente, torná-lo passado, de forma a construir um futuro em que a pessoa retratada deixa de existir.

O estudo da memória enquanto processo cognitivo e social permitiu a aplicação dos conceitos no documentário aqui desenvolvido. Através de uma reflexão aprofundada sobre o cinema documental e o poder das imagens na criação de memórias, conclui-se a importância do papel do documentário na construção de uma lembrança e do esquecimento.

A busca de um registo surge, neste caso específico, motivada pelo receio de desaparecimento, ou seja, pela ameaça de uma ausência provocada pela notícia da morte próxima de Daniel Hompesch. Nesse sentido, a consciência de uma situação terminal despoleta o comportamento descrito por Huyssen, de documentação constante e frenética de todos os momentos. Há uma vontade de criar o “lugar de memória” preconizado por Pierre Nora, através da realização de um documentário e perpetuar a presença do pintor belga retratado neste projeto. O produto cinematográfico poderá servir como ferramenta operante na memória, diferente dos acontecimentos vividos, mas igualmente possível de ser percecionada e integrada, constituindo o que Alison Landsberg definia como “memória prostética”.

A questão colocada no início deste trabalho sobre a utilidade de um documentário na construção da memória acaba, assim, por se confirmar em diversos campos, na medida em que se constitui como um meio de aprendizagem para lidar com a dor e o luto e labora sobre a construção do conhecimento para lidar com a ausência. É uma ferramenta de codificação de uma memória em imagens e o facto de permitir a repetição constante, pelas suas potencialidades técnicas, possibilita um revisitar constante dessa memória e auxilia a recordação, que é facilitada pelo reconhecimento do sujeito fílmico na imagem.

A exploração dos conceitos abordados permitiu a esquematização de uma estratégia prática para o documentário *Hompesch Chez Moi*, que atende ao dever de memória exigido pela notícia de uma morte próxima, consequência de uma doença incurável. A partir de uma observação integrada, assim como a aplicação do conceito de documentário participativo, desenvolvido por Bill Nichols, levou-se a cabo o registo fílmico do último período de vida de Daniel Hompesch e, consequentemente, a construção de uma memória individual,

potencialmente coletiva, na perspetiva social de Maurice Halbwachs. A transformação de um momento num produto audiovisual, num objeto artístico, apoia a criação de uma lembrança e evita o esquecimento. Tais momentos registados podem ser retomados sempre que necessário, constituindo vestígios do passado.

Em paralelo, a abordagem do conceito da morte, através de reflexões pessoais do sujeito fílmico, interpeladas através de entrevistas, possibilitou a criação de uma discussão sobre a forma como um estado terminal pode afetar o quotidiano do paciente e de que forma duas pessoas diferentes envolvidas no processo – paciente e companheira – optam por lidar com a situação.

## Bibliografia

- Akerman, C. (2015). *No Home Movie*. (Filme)
- Alba, J. W., & Hasher, L. (1983). Is Memory Schematic? *Psychological Bulletin*, 93(2), 203–231.
- Almodóvar, P. (2002). *Habla con ella*. (Filme)
- Amenábar, A. (2004). *Mar Adentro*. (Filme)
- Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Baddeley, A. D. (1982). Domains of recollection. *Psychological Review*, 89(6), 708–729.
- Bazin, A. (1991). *O Cinema - Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (2ª edição). São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda.
- Boni, V., & Quaresma, J. (2005). Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Revista Eletrônica Dos Pós-Graduandos Em Sociologia Política Da UFSC*, 2(1), 68–80.
- Brewer, W. F. (1996). What is recollective memory? In D. C. Rubin (Ed.), *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory* (pp. 19–66). Cambridge: Cambridge University Press.
- Broad, C. D. (1925). *The Mind and Its Place in Nature*. Edinburgh: The Edinburgh Press.  
<http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Burgoyne, P. (2003). Memory, history and digital imagery in contemporary film. In P. Grainge (Ed.), *Memory and Popular Film* (pp. 200–36). Manchester and New York: Manchester University Press.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Da Silva, P. R. (2004). *Documentários performáticos: a inscrição do autor como inscrição da subjetividade*. Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Retrieved from <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp022958.pdf>
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Furness, H. (2016). David Bowie's last release, Lazarus, was “parting gift” for fans in carefully planned finale. Retrieved February 13, 2016, from <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/03/16/david-bowies-last-release-lazarus-was-parting-gift-for-fans-in-c/>
- Grierson, J. (1926). “Flaherty's Poetic Moana”, The New York Sun, 8 de fev. In L. Jacobs (Ed.), *The Documentary Tradition*.
- Guzman, P. (2004). *Salvador Allende*. (Filme)

- Haguet, T. M. F. (1997). *Metodologias qualitativas na Sociologia* (5ª edição). Petrópolis: Vozes.
- Halbwachs, M. (1925). *Les Cadres Sociaux*. Paris: Les Presses Universitaires de France.
- Halbwachs, M. (1990). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Ltda.
- Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria.
- Kilbourn, R. J. A. (2012). "Prosthetic Memory" and Transnational Cinema: Globalised Identity and Narrative Recursivity in City of God. In A. Sinha & T. McSweeney (Eds.), *Millennial Cinema: Memory in Global Film* (pp. 71–94). Nova Iorque: Columbia University Press.
- Lakatos, E. M., & Marconi, M. de A. (1996). *Técnicas de Pesquisa* (3ª edição). São Paulo: Editora Atlas.
- Landsberg, A. (2003). Prosthetic Memory: the ethics and the politics of memory in an age of mass culture. In P. Grainge (Ed.), *Memory and Popular Film* (pp. 144–61). Manchester and New York: Manchester University Press.
- Lanzmann, C. (1985). *Shoah*. (Filme)
- Locke, J. (1975). *An essay concerning human understanding* (29th ed.). London: Cheapside.
- Long, J. (2007). *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- McClelland, J. L., & Rumelhart, D. E. (1986). A distributed model of human learning and memory. In *Parallel distributed processing: explorations in the microstructure of cognition* (pp. 170–215). Cambridge: MIT Press. Retrieved from <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=21935.42474>
- Mendes, M. G. (2010). *José e Pilar*. (Filme)
- Minayo, M. C. de S. (2009). *Pesquisa social - Teoria, método e criatividade*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Mourão, C. (2006). *A Minha Aldeia Já Não Mora Aqui*.
- Neufeld, C. B., & Stein, L. M. (2001). A Compreensão da Memória segundo diferentes perspectivas teóricas. *Revista Estudos de Psicologia, PUC-Campinas*, 18(2, maio/agosto), 50–63.
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quart*, 36(3), 17–30. <http://doi.org/10.2307/3697347>
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary. North*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problematização dos lugares. *Projeto História: Revista Do Programa de Estudos Pós-Graduados Em História E Do Departamento de História Da PUC-SP*, 10, 7–28. Retrieved from <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>

- Nora, P. (2009). Memória: da liberdade à tirania. *Musas - Revista Brasileira de Museus E Museologia*, 4, 6–10.
- Oppenheimer, J. (2012). *The Act of Killing*. (Filme)
- Penafria, M. (2001). O Ponto De Vista No Filme Documentário. *Bocc*, 9. Retrieved from [http://www.bocc.ubi.pt/pag/\\_texto.php?html2=penafria-manuela-ponto-vista-doc.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=penafria-manuela-ponto-vista-doc.html)
- Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3–15.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas Afinal...O que é Documentário?* São Paulo: Senac.
- Ray, N., & Wenders, W. (1980). *Nick's Movie/ Lightning Over Water*.
- Renck, J. (2016). *Lazarus*. (Filme)
- Resnais, A. (1959). *Hiroshima Mon Amour*. (Filme)
- Rubin, H. J., & Rubin, I. S. (2012). *Qualitative Interviewing: The art of hearing data*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc.
- Soares, M. A. P. (2007). *Representações da Morte: Fotografia e Memória*. Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Retrieved from [http://tede.pucrs.br/tde\\_arquivos/15/TDE-2007-09-18T054942Z-836/Publico/394308.pdf](http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/15/TDE-2007-09-18T054942Z-836/Publico/394308.pdf)
- Sontag, S. (1981). *Sobre Fotografia* (2ª edição). Rio de Janeiro: Arbor.
- Strelczenia, M. (2004). Fotografía y Memoria: La Escena Ausente. *Ojos Cruels, Temas de Fotografía Y Sociedad*, (1). Retrieved from <http://www.studium.iar.unicamp.br/20/06.html?ppal=index.html>
- Tavernier, B. (1980). *La mort en direct*. (Filme)
- Thomas, L. V. (1983). *Antropologia de la Muerte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tulving, E. (1982). Synergistic Ecphory in Recall and Recognition. *Canadian Journal of Psychology*, (36), 130–147.
- Waterson, R. (2007). Trajectories of Memory : Documentary Film and the Transmission of Testimony. *History and Anthropology*, 18(Março), 51–73. <http://doi.org/10.1080/02757200701218239>





## Anexo I – Cronograma de produção

[illegible]



## Anexo II – Orçamento

2. PRÉ PRODUÇÃO					
2.1.	Equipa				
Itens	Áreas	Membros			
2.1.1.	Produção	1			
2.1.2.	Realização	1			
2.1.3.	Pesquisa	1			
2.1.	Transporte				
Itens	Descrição dos Itens	Membros	qtde item	Valor unitário €	Sub-Total €
2.1.3.	Combustível	1	5	10	50
2.4.	Alimentação				
Itens	Descrição dos Itens	Membros	qtde item	Valor unitário €	Sub-Total €
2.4.1.	Refeições	4	2	6	48
3. PRODUÇÃO E FILMAGEM					
3.1	Equipa				
Itens	Áreas	Membros			
3.1.1.	Produção	1			
3.1.2.	Realização	1			
3.1.3.	Som	1			
3.1.4.	Direção de Fotografia e Câmara	2			
3.1.	Transporte				
Itens	Descrição dos Itens	Membros	qtde item	Valor unitário €	Sub-Total €
3.7.2.	Combustível	1	60	5	300
3.2	Honorários				
Itens	Descrição dos Itens	Membros	qtde item	Valor unitário €	Sub-Total €
3.2.1	Diretor de Fotografia e Câmara	2	1	1500	3000
3.2.2	Técnico de Som	1	1	1500	1500
3.3.	Material técnico				
Itens	Descrição dos Itens		qtde item	Valor unitário €	Sub-Total €
3.3.1.	Disco externo		1	80	80
3.3.2.	Pilhas		15	3	45
3.3.3.	Cartão SD		2	30	60
4. PÓS PRODUÇÃO					
4.1	Equipa				
Itens	Áreas	Membros			
4.1.1.	Montagem	1			
4.1.2.	Imagem	1			
4.1.3.	Som	1			
4.2	Honorários				
Itens	Descrição dos Itens	Membros	qtde item	Valor unitário €	Sub-Total €
4.2.1	Correção de Cor	2	1	1500	3000
4.2.2	Pós-produção Áudio	1	1	1500	1500
VALOR TOTAL DA PRODUÇÃO (EM €)					9583



# Anexo III - Cedência de direitos de imagem

## Autorização IPO

RE: Pedido de filmagens no IPO - Documentário ESMAE - sara marques

21/09/16, 11:05

RE: Pedido de filmagens no IPO - Documentário ESMAE

Raquel Madureira

qua 06-01-2016 17:04

Para: Sara Marques <mmarques.sara@hotmail.com>;

Cc: Mario Pinto <mario.pinto@ipoporto.min-saude.pt>;

Boa tarde, Sara!

Confirmo a autorização. A filmagem será acompanhada pelo Sr. Mário Pinto do Gabinete de Comunicação. Quando chegar dê por favor indicação na portaria para que possam chamar o meu colega. Aguarde por ele na entrada principal, por favor.

Obrigada,

**Raquel Madureira**

Gabinete de RP/Comunicação

Instituto Português de Oncologia do Porto Francisco Gentil, E.P.E.

R. Dr. António Bernardino de Almeida 4200-072 Porto - Portugal

Tel. 351 225084106 Ext. 4377

Email: [rmadureira@ipoporto.min-saude.pt](mailto:rmadureira@ipoporto.min-saude.pt)



---

**De:** Raquel Madureira

**Enviada:** quarta-feira, 6 de Janeiro de 2016 16:54

**Para:** 'Sara Marques'

**Assunto:** RE: Pedido de filmagens no IPO - Documentário ESMAE

Olá Sara!

Acredito que sim, mas ainda aguardo confirmação final.  
Assim que tiver a confirmação, entro novamente em contacto.  
A que horas é a consulta?

Obrigada,  
Raquel M.

---

**De:** Sara Marques [<mailto:mmarques.sara@hotmail.com>]

## Autorização Maria José Marques

DAI | ESMAE | POLITÉCNICO  
DO PORTO

### Declaração de Cedência dos Direitos de Imagem

1. Concordo em participar no filme HOMPESCH CHEZ MOI (título provisório), a ser produzido pelo Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, da autoria de SARA MARQUES MOREIRA, cedendo a minha imagem e/ou voz, como parte do documentário a produzir sobre DANIEL HOMPESCH bem como a quaisquer imagens dos bastidores; retiradas, gravadas, filmadas, e/ou de outro modo produzidas pelos mesmos autores, no que respeita ao "making of" do Projecto.

2. Concedo aos autores e entidade produtora (colectivamente as "Partes Autorizadas"):

(a) o direito (sem obrigação) de filmar, fotografar e gravar-me visual ou audiovisualmente, para efeitos de Imagens;

(b) todos os direitos de qualquer natureza (incluindo os direitos de autor) de e para os resultados do meu aparecimento nas Imagens, incluindo quaisquer gravações de filme, vídeo e áudio, produzidos pelo Departamento de Artes e Imagem e/ou Cineastas em ligação com (colectivamente as "Gravações"), e quaisquer actuações, histórias, declarações ou acções feitas por mim, quer sejam por escrito, faladas, cantadas, ou expressas de qualquer outra forma por mim, capturadas nas Gravações (colectivamente "Resultados").

3. Os autores e o Departamento de Artes e Imagem serão os proprietários exclusivos dos Resultados, conferindo-lhes o direito de, sem limitação, em perpetuidade no universo, em todas e quaisquer línguas, em toda e qualquer forma de media, conhecida ou ainda por inventar: (a) exhibir, emitir, transmitir, difundir, usar, reproduzir e licenciar outrem a usar, como entender, os Resultados, no seu todo ou apenas em parte; (b) editar, dobrar, subtrair, adicionar ou a modificar os Resultados, de qualquer forma, combiná-los com qualquer outro material e/ou incorporá-lo noutro/s programa/s; e (c) usar e autorizar outros a usar o meu nome, a minha voz, a minha imagem, as minhas fotografias, a minha participação, as minhas expressões, as minhas experiências pessoais e material biográfico, com ligação à produção, distribuição, publicidade, promoção, exibição e outro tipo de exploração das Imagens, e em ligação com os produtos e serviços do Departamento de Artes e Imagem, um número ilimitado de vezes, sem qualquer obrigação.

Renuncio a quaisquer "direitos morais" ou "droite morale" das minhas aparições, ligados aos Resultados.

5. Assumo voluntariamente todo e qualquer risco, conhecido ou desconhecido, associado com (i) a minha participação no Projecto, (ii) o Filme e/ou (iii) a emissão, exibição e/ou promoção do Filme e/ou as Imagens de Documentário (colectivamente "a minha participação"). Renuncio a qualquer direito de procurar compensação por danos provenientes das Partes Autorizadas, desresponsabilizando-os de toda a responsabilidade, danos, queixas, ferimentos e/ou perdas (incluindo as honorários do advogado) resultantes da minha participação no Projecto e/ou da minha aparição no Filme e/ou nas Imagens de Documentário, incluindo: danos físicos, danos materiais, morte, difamação, uso não autorizado do nome e/ou invasão de privacidade.

**DAI | ESMAE** POLITÉCNICO  
DO PORTO

6. Afirmo que a minha aparição no Filme não infringirá os direitos de outrem. Garanto que tenho todos os direitos e autoridade para entrar neste Acordo e conceder os direitos que aqui concedo. Não será necessária qualquer outra autorização para capacitar os Autores e/ou o Departamento de Artes e Imagem para usar o meu Nome, os Resultados, para servir os propósitos aqui contemplados. Renuncio a qualquer direito de inspecção ou aprovação da minha aparição e do meu Nome.

Reconheço que potencialmente necessitará desta permissão, e concordo em não fazer qualquer tipo de queixa de qualquer natureza, contra qualquer pessoa, relacionada com o exercício das permissões aqui concedidas.

Nome: MARIA JOSÉ TROVÃO MARQUES HOMPESCH

Assinatura: Maria José Trovão Marques Hompesch

Data: 25/09/16

Telefone: 9656 86373

Morada: R. DA JUNQUEIRA Nº 58 3ª ESQ. - P. VAREIM

Email: \_\_\_\_\_

## Autorização Daniel Hompesch

DAI | ESMAE | POLITÉCNICO  
DO PORTO

### Declaração de Cedência dos Direitos de Imagem

1. Concordo em participar no filme HOMPESCH CHEZ MOI (título provisório), a ser produzido pelo Departamento de Artes e Imagem, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, da autoria de SARA MARQUES MOREIRA, cedendo a minha imagem e/ou voz, como parte do documentário a produzir sobre DANIEL HOMPESCH bem como a quaisquer imagens dos bastidores; retiradas, gravadas, filmadas, e/ou de outro modo produzidas pelos mesmos autores, no que respeita ao "making of" do Projecto.

2. Concedo aos autores e entidade produtora (colectivamente às "Partes Autorizadas"):

(a) o direito (sem obrigação) de filmar, fotografar e gravar-me visual ou audiovisualmente, para efeitos de Imagens;

(b) todos os direitos de qualquer natureza (incluindo os direitos de autor) de e para os resultados do meu aparecimento nas Imagens, incluindo quaisquer gravações de filme, vídeo e áudio, produzidos pelo Departamento de Artes e Imagem e/ou Cineastas em ligação com (colectivamente as "Gravações"), e quaisquer actuações, histórias, declarações ou acções feitas por mim, quer sejam por escrito, faladas, cantadas, ou expressas de qualquer outra forma por mim, capturadas nas Gravações (colectivamente "Resultados").

3. Os autores e o Departamento de Artes e Imagem serão os proprietários exclusivos dos Resultados, conferindo-lhes o direito de, sem limitação, em perpetuidade no universo, em todas e quaisquer línguas, em toda e qualquer forma de media, conhecida ou ainda por inventar: (a) exhibir, emitir, transmitir, difundir, usar, reproduzir e licenciar outrem a usar, como entender, os Resultados, no seu todo ou apenas em parte; (b) editar, dobrar, subtrair, adicionar ou a modificar os Resultados, de qualquer forma, combiná-los com qualquer outro material e/ou incorporá-lo noutro/s programa/s; e (c) usar e autorizar outros a usar o meu nome, a minha voz, a minha imagem, as minhas fotografias, a minha participação, as minhas expressões, as minhas experiências pessoais e material biográfico, com ligação à produção, distribuição, publicidade, promoção, exibição e outro tipo de exploração das Imagens, e em ligação com os produtos e serviços do Departamento de Artes e Imagem, um número ilimitado de vezes, sem qualquer obrigação.

Renuncio a quaisquer "direitos morais" ou "droite morale" das minhas aparições, ligados aos Resultados.

5. Assumo voluntariamente todo e qualquer risco, conhecido ou desconhecido, associado com (i) a minha participação no Projecto, (ii) o Filme e/ou (iii) a emissão, exibição e/ou promoção do Filme e/ou as Imagens de Documentário (colectivamente "a minha participação"). Renuncio a qualquer direito de procurar compensação por danos provenientes das Partes Autorizadas, desresponsabilizando-os de toda a responsabilidade, danos, queixas, ferimentos e/ou perdas (incluindo as honorários do advogado) resultantes da minha participação no Projecto e/ou da minha aparição no Filme e/ou nas Imagens de Documentário, incluindo: danos físicos, danos materiais, morte, difamação, uso não autorizado do nome e/ou invasão de privacidade.



**DAI | ESMAC** POLITÉCNICO  
DO PORTO

6. Afirmo que a minha aparição no Filme não infringirá os direitos de outrem. Garanto que tenho todos os direitos e autoridade para entrar neste Acordo e conceder os direitos que aqui concedo. Não será necessária qualquer outra autorização para capacitar os Autores e/ou o Departamento de Artes e Imagem para usar o meu Nome, os Resultados, para servir os propósitos aqui contemplados. Renuncio a qualquer direito de inspecção ou aprovação da minha aparição e do meu Nome.

Reconheço que potencialmente necessitará desta permissão, e concordo em não fazer qualquer tipo de queixa de qualquer natureza, contra qualquer pessoa, relacionada com o exercício das permissões aqui concedidas.

Nome: DANIEL JULIEN JEAN HOMPESCH

Assinatura: 

Data: 25/09/16

Telefone: 962436587

Morada: R. DA JUNQUEIRA N.º 58 3.º ESQ. - P. VAREIM

Email: \_\_\_\_\_